


THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 : 1878



PIERRE LASSERRE

L'ESPRIT DE LA MUSIQUE FRANÇAISE

(DE RAMEAU A L'INVASION WAGNÉRIENNE)



PARIS
LIBRAIRIE PAYOT & Cie
106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 106

1917

Deuxième Mille

L'ESPRIT

DE LA

MUSIQUE FRANÇAISE

DU MÊME AUTEUR

(A la Librairie du MERCURE DE FRANCE)

La Morale de Nietzsche 3 50

Les Idées de Nietzche sur la musique. 3 50

Le Romantisme français (Essai sur la Révolution dans les sentiments et dans les idées du XIXe siècle) 3 50

La Doctrine officielle de l'Université (Critique du haut enseignement de l'Etat. — Défense et théorie des humanités classiques)..... 3 50

Portraits et Discussions.................. 3 50

Henri de Sauvelade, roman.................. 2 »

Le Crime de Biodos, roman (librairie PLON) 3 50

Le Germanisme et l'esprit humain (librairie CHAMPION) 1 25

Pages choisies de Gœthe (librairie Armand COLIN) 3 50

MUSIQUE

Les Chants de la guerre (C'est la guerre! — Matin de bataille — Aux morts — Victoire), Partition piano et chant....................... 4 »

Les mêmes, Partition d'orchestre (ROUART et LEROLLE, éditeurs)........................ En location

PIERRE LASSERRE

L'ESPRIT DE LA MUSIQUE FRANÇAISE

(DE RAMEAU A L'INVASION WAGNÉRIENNE)



PARIS
LIBRAIRIE PAYOT ET Cie
106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 106

1917

A MONSIEUR ANDRÉ MESSAGER

Cher Maitre,

Un artiste favorisé par la Muse qui inspira jadis Grétry, Monsigny et Boieldieu a tous les droits à l'hommage d'un livre où la musique française est célébrée. Il m'eût suffi d'inscrire votre nom en tête de ces études, si je n'avais eu que ce motif de vous les offrir. Le généreux accueil trouvé auprès de vous par la première œuvre musicale que j'aie désiré faire entendre au public m'en fournit un autre : la reconnaissance. Mon vœu serait de mériter assez bien de l'art pour qu'on pût dire qu'en m'ouvrant l'accès de cette seconde carrière vous ne l'avez pas mal servi.

Est-ce le moment de nous livrer à de tels rêves? Est-ce, quand la plupart des familles françaises sont en deuil, quand la guerre continue de faucher à grands coups la jeunesse de ce pays, que nous devons, écrivains et artistes, nous attacher passionnément à notre œuvre? Plus que jamais nous le devons. Après le cataclysme, les besoins de la nature humaine ne se trouveront pas changés : une

longue privation les aura rendus plus pressants. Ce que nous faisons dépasse la sphère de l'utile. Mais le besoin du vrai et du beau tient plus au cœur de l'humanité que celui de l'utile; et une époque qui ne contente pas ce besoin supérieur, ou qui ne lui fournit que des satisfactions troubles et frelatées, est une époque où beaucoup de choses vont mal, où les intérêts que l'on appelle pratiques souffrent eux-mêmes de quelque dommage profond. Applicable à tous les peuples civilisés, cette vérité l'est éminemment à la France. Nos travaux représentent la partie la plus précieuse du capital national, celle dont le déclin entraînerait la décadence de toutes les autres. Une France dont la culture ne produirait pas des merveilles, serait une France que l'univers estimerait peu; ou plutôt il ne la reconnaîtrait pas; ne recevant pas d'elle ce qu'il en attend d'unique, il serait peu porté à rechercher ce qu'elle lui propose de plus ordinaire. Plus haute que l'utile, notre œuvre est donc utile. C'est le rayonnement de nos lettres et de nos arts qui frayera les routes du monde à nos marchands et à nos vaisseaux.

Travaillons! Travaillons avec une ardeur redoublée par la douleur et par l'espérance. Les morts qui nous ont sauvés exigent que nous ajoutions à nos devoirs et à nos labeurs les devoirs et les labeurs qui les attendaient. Travaillons, avec ce souci du parfait, auquel les conditions de l'existence moderne sont hélas! peu favorables, mais qui n'en reste pas moins la rigoureuse loi de notre honnêteté professionnelle.

AVANT-PROPOS

Ce livre est, dans mon intention, un petit traité du goût musical, traité expérimental et non dogmatique, formé des observations où m'a conduit une analyse assez studieuse de l'œuvre des maîtres. Les matières des six chapitres qui le composent (Grétry, Rameau, les Italiens modernes, Meyerbeer, Wagner poète, Wagner musicien) n'offrent pas entre elles une véritable suite historique. J'ai choisi et rapproché ces matières, parce que les réflexions et leçons qui en jaillissent m'ont semblé les plus pertinentes et les plus lumineuses à opposer à certaines erreurs contemporaines. Je me promets de parler dans un prochain volume de Lulli, de Monsigny, de Boïeldieu, de Berlioz et des écoles françaises de la seconde moitié du XIXe siècle. Ainsi on aura un tableau assez continu de notre musique

nationale depuis Louis XIV jusqu'à nos jours. Mais mon but, encore une fois, c'est de faire œuvre de critique plutôt que d'historien et d'orienter, autant qu'il est en moi, le goût public dans une certaine direction.

Je me permets d'appeler françaises les tendances qui m'inspirent et je le fais avec une conviction entière. Cependant je ne me suis nullement demandé ce qui est français et ce qui ne l'est pas. C'est une question à ne pas poser. On est sûr que la réponse sera insuffisante. Il faut être Français en tout. Mais il faut l'être sans le faire exprès. C'est la bonne manière. L'esprit français, le goût français sont des choses qui ne se définissent pas, ne se mettent pas en formules, non qu'elles manquent de corps et de réalité, mais parce que, au contraire, la réalité, telle que nous l'observons dans l'histoire (et comment l'entendrions-nous dans l'histoire, si nous ne la sention s'agiter en nous ?) en est trop vive et trop débordante. Il n'y a rien de plus réel, de plus distinct que la physionomie d'un individu, surtout si une personnalité supérieure rayonne dans ses traits. Mais cela se perçoit et ne peut se définir. Il en est de même de l'esprit français. C'est un individu vivant. Arrive-t-il que, sous l'action d'influences perturba-

batrices ou déprimantes, il dévie de la ligne de sa nature ou éprouve quelque affaissement : on n'y remédiera point en lui proposant je ne sais quel modèle théorique ou abstrait de lui-même auquel il aurait à se conformer avec application. Mieux vaut lui rendre le contact et le sentiment des œuvres qu'il créait dans les temps plus heureux où il jouissait de la plénitude et de l'allégresse de ses forces. Rien n'est plus propre à redresser son énergie vitale égarée ou lasse, à rallumer sa verve et son feu (1).

P. L.

---

(1) Je dois une mention reconnaissante à quelques ouvrages excellents qui m'ont fourni des renseignements historiques ou des suggestions d'idées. Mon étude sur Grétry dit assez ce que je dois au *Grétry* de Michel Brenet. Mon étude sur Rameau ne dit pas assez ce dont je suis redevable à l'ouvrage de M. Laloy sur ce maître et à l'admirable étude que M. Lionel de la Laurencie lui a consacrée dans *l'Encyclopédie musicale* de Lavignac. Dans la partie biographique de mon chapitre sur Rameau, quelques textes entre guillemets, qui ne sont pas rapportés à un autre auteur, sont de M. Laloy. Si ce que j'ai écrit de Verdi inspirait à mes lecteurs le désir de connaître le livre éloquent et poétique de Camille Bellaigue, ce serait la meilleure récompense de mon esquisse.

CHAPITRE PREMIER

GRÉTRY

SA VIE — SON ŒUVRE — SES IDÉES

GRÉTRY

SA VIE — SON ŒUVRE — SES IDÉES

S'il est vrai, comme on se plaît à le dire, que l'opéra-comique soit, entre tous les genres musicaux, le genre « éminemment français », français par excellence, il n'y a jamais eu de compositeur plus français que Grétry. Grétry est le roi, il est le dieu de l'opéra-comique.

Son plus haut rival y est Monsigny. Et Monsigny a sans doute des notes de sensibilité et de tendresse qui ne sont qu'à lui. Mais Grétry a la verve plus grande et la tête plus forte.

Comme, de tous ses ouvrages, *Richard Cœur de Lion* est le seul demeuré au répertoire, (1) on ne peut, aujourd'hui, connaître Grétry que par la lecture. Encore faudra-t-il l'aller chercher à la bibliothèque, à moins qu'étant un Crésus on n'ait eu la

(1) Erreur qui m'est signalée et qui me fait apercevoir que je ne suis plus tout jeune. J'ai entendu *Richard* dans ma jeunesse. Je croyais qu'on le jouait toujours. Il a, paraît-il, disparu de l'affiche en 1897. Date significative! Tout alors était emporté dans l'ouragan wagnérien; le snobisme anti-français en matière de musique et autres matières devenait irrésistible.

facilité d'acquérir la magnifique édition de ses œuvres donnée par l'illustre Gevaërt, sous les auspices du gouvernement belge. Les réductions pour piano publiées, voici environ cinquante ans, par l'éditeur Michaëlis sont épuisées et on ne les rencontre guère plus dans le commerce; on m'assure que, peu de temps avant la guerre, l'éditeur ennemi Breitkopf en racheta les planches. Reste cette grande édition belge, qui ménage à l'amateur de musique les plus vives jouissances. Partition d'orchestre suivie, page par page, de la réduction au piano, texte dont la sûreté et la valeur nous sont assurées par le seul nom de Gevaërt, substantielles notices de Fétis et V. Wilder, voilà ce qu'on trouve dans ce monument de science et de goût. Je m'y suis enfoncé longuement. J'ai lu les œuvres littéraires de Grétry, ces trois volumes d'*Essais et mémoires*, si fins, si charmants, si variés, l'excellent ouvrage consacré au maître par Michel Brenet et qui nous offre, avec de savantes analyses de tous ses opéras, une biographie fleurie de documents agréables. Cette étude, ces lectures ont fait de moi un fanatique de l'auteur de *Richard*. Je voudrais saisir, d'une manière fugitive, quelques traits de son génie, de son art, adorés de nos pères et qui mériteraient de l'être de nous-mêmes. Le temps a pu défraîchir certaines des productions de Grétry. Dans l'ensemble, il n'en a nullement terni le premier éclat. Elles apparaîtront plus jeunes et plus savoureuses que jamais quand on les remettra sur le théâtre.

I

André-Ernest-Modeste Grétry naquit à Liège, le 11 février 1741. Ses grands-parents, Jean-Noé Grétry et Dieudonnée Campinado, s'étaient mariés contre le gré de leurs familles qui les en avaient punis en les abandonnant à eux-mêmes, et il en était résulté un certain déclassement social que cet aimable ménage supportait avec gaîté. Ils s'étaient établis aubergistes à Blegny, hameau des environs de Liége, et, le dimanche, Jean-Noé faisait danser les paysans au son du violon. A peine son fils, François, put-il tenir l'archet qu'il l'aida dans ce ministère; le bonhomme était si doué qu'à douze ans il obtenait au concours la place de premier violon de l'église Saint-Martin de Liége. Il allait bientôt devenir le maître de violon le plus réputé de la ville. Lui-même fit un mariage de sentiment; mais, plus heureux que son père, il força le consentement des parents de sa future femme qui trouvaient son état trop modeste ou trop peu sûr. C'est le père de Grétry le Grand. Et voilà au moins une famille où la fameuse loi de l'*étape* a été fidèlement observée. Le ménétrier de village engendre le maître de violon et celui-ci donne le jour au compositeur d'opéras.

La première enfance d'André s'écoula, en grande partie, à la campagne, auprès de ses grands-parents. Je me plais à supposer que le vieux Jean-Noé faisait danser encore et à placer dans le souvenir de ces dimanches du village la source de l'inspiration si gracieuse et si malicieuse à la fois, si drue et si

élégante, si rustique et si fine avec laquelle le musicien de *Colinette* et de *Richard* saura peindre et animer la gaîté des paysans en fête.

Ce fut pour l'enfant un gros chagrin de quitter Blegny, quand son père le plaça au chœur de l'église collégiale de Saint-Denis. Là, son existence se partagea entre les fonctions d'enfant de chœur et les leçons de musique qu'il recevait, avec ses camarades, d'un maître fort brutal. Il quitta Saint-Denis à l'âge de douze ans et reçut alors, dans le privé, l'enseignement d'un musicien nommé Leclerc, dont il loue, dans ses *Mémoires,* la douceur et la bonté. Le désir de composer naissait en lui, et il ne fut pas médiocrement excité par les représentations d'une troupe italienne qui parcourait les grandes villes en jouant les opéras-bouffes de Pergolèse et de Galuppi. Cette troupe séjourna un an à Liége, et François Grétry obtint pour le jeune garçon ses entrées à l'orchestre. Le contact de Pergolèse fut révélateur. En écoutant la *Serva padrona,* André, comme il l'a écrit, « se mourait de plaisir » et l'idée que lui aussi pourrait un jour faire des opéras le jetait hors de lui-même.

Il avait un très beau soprano. Ayant repris place dans le chœur de la collégiale avec ce sens musical exalté et instruit par les Italiens, il produisit, comme soliste, une impression extraordinaire. Les musiciens de l'orchestre, où son père était violon solo, se mirent à jouer *pianissimo* pour le mieux entendre. Un chanoine, grand amateur et riche, M. de Harlez, fut enthousiasmé et promit au jeune virtuose l'aide matérielle dont il pourrait avoir besoin pour développer ses talents. Mais celui-ci avait hâte de s'affirmer comme compositeur. Il écrivit,

sans rien savoir, un motet et une fugue, dont ses *Mémoires* nous confessent qu'il avait pillé les idées dans divers morceaux, mais en les déformant, les retournant de bout en bout pour les rendre méconnaissables. Cela décida son père à le faire étudier, tout d'abord, sous la direction de Renekin, organiste à l'église Saint-Pierre, puis avec Moreau, organiste à Saint-Paul. Renekin, ravi de l'heureuse nature de son élève, lui laissait un peu la bride sur le cou. Moreau, maître sévère, eût aimé le pousser vers les fortes études de la science musicale. Il accueillait avec froideur les essais fautifs du petit génie auxquels Renekin, au contraire, faisait fête et qu'il jouait sur son orgue. Grétry écouta Renekin plutôt que Moreau. Il suivait en cela le penchant d'un âge qui a coutume de préférer, quand il en a le choix, la facilité à la discipline. Malheureusement ce ne fut pas là chez lui une simple négligence de jeunesse et les années qui suivirent ne lui firent pas comprendre la nécessité des études sévères de son art. A Rome, où il va séjourner huit ans, son travail d'école demeurera superficiel et incomplet, si bien que, lorsqu'il abandonnera cette ville, son maître Casali, le recommandera à un confrère de Genève dans ces termes curieux : « Je vous adresse un de mes élèves, véritable âne en musique et qui ne sait rien, mais jeune homme aimable et de bonnes mœurs. » *Ane* est plus qu'exagéré et, sans aucun doute, celui qui n'était frappé chez un Grétry que de sa faiblesse en fait de contrepoint, se révèle à nous comme un pédant. Il n'en est pas moins vrai que Grétry avait réduit son apprentissage à un champ trop borné. Et la critique est obligée d'en faire la remarque à cause des vastes ressources d'in-

vention et d'expression dont ces lacunes de la formation technique ont privé un génie merveilleusement doué par la nature.

Ne nous abusons point, au surplus, sur la signification et la portée de telles lacunes chez Grétry. On a vu d'autres grands musiciens avoir plus de génie que de métier et en être plus ou moins péniblement entravés dans la manifestation, la réalisation de ce génie même. Mais, chez eux, cette insuffisance technique était liée (chose assez étrange) à ce qu'on pourrait appeler une insuffisance de musicalité naturelle, de sens musical. Tel Berlioz. Il abonde en inventions éloquentes, poétiques, en grandes idées; mais il écrit mal; sa musique sonne durement; sa « pâte » est creuse, dure, coriace. Le cas de Grétry n'est pas celui-là. Il est pleinement, finement musicien. Tout ce qu'il écrit sonne joliment; sa technique est pure; sa mélodie, qui est parfois de toute grâce et de toute beauté, et se recommande en général par une rare justesse d'accent et d'expression, se lie aux mouvements d'une basse facile, spirituelle, élégante. Sur quoi donc porte notre reproche ou, pour beaucoup mieux dire, notre regret? Sur l'étroitesse, la maigreur relative de cette technique, sur un certain défaut de richesse, de variété dans les harmonies de cette lyre. Notre plaisir ne s'en trouve aucunement amoindri là où de plus opulentes combinaisons n'étaient pas requises. Mais, quand, ne nous contentant pas du plaisir de tant de morceaux, de scènes délicieuses, nous prenons un peu de recul pour voir d'ensemble soit l'œuvre, soit une œuvre de Grétry, nous ne nous consolons pas qu'il n'ait pas possédé le métier à ce degré qui fait les plus grands maîtres et les œuvres de tous points

cuirassées contre les coups du temps. Il nous semble qu'il y était appelé, qu'il était né pour de plus vastes essors, des constructions plus larges et plus soutenues. Il y a un contraste sensible entre la force, la rondeur souvent magistrale de ses idées et l'exiguité du domaine dramatique où elles se produisent et fleurissent avec ce bonheur. Il y a ses essais dans les grands genres (*Céphale et Procrès, Andromaque,* etc.), où de superbes éléments d'invention n'atteignent pas à un effet digne d'eux, parce que le style du corps de l'ouvrage ne se soutient pas à leur hauteur. Il y a ses conceptions sur la musique dramatique, telles qu'il les a exposées dans ses *Mémoires* : conceptions auxquelles la hardiesse et même l'envergure ne sont pas ce qui fait défaut et où l'on sent bouillonner une certaine force intérieure, car le raisonnement abstrait n'eût pas suffi à les lui former. Il décrit, sous la forme d'un rêve d'avenir, mille enrichissements que la musique de théâtre pourrait recevoir, sans y altérer sa nature, de la main d'un grand symphoniste. Et quelqu'un a remarqué, non sans justesse, que ce rêve était une véritable prophétie qui allait se réaliser dans la personne de Mozart. Mais précisément je crois que Grétry, passé par une plus grande et plus complète école, eût été un Mozart français, le vrai pendant de Rameau.

II

Le plus ardent désir du jeune artiste était de vivre quelques années en Italie. La générosité du chanoine-Mécène et l'existence d'un collège liégeois à Rome lui en facilitèrent l'accomplissement. Ce col-

lège donnait l'hospitalité à dix-huit jeunes étudiants et artistes nés à Liége et qui s'étaient distingués aux yeux de leurs concitoyens. C'est là que Grétry descendit, après un voyage fait à pied dont il nous a laissé l'agréable relation. Sa vie romaine, exempte des soucis pécuniaires et baignée du torrent de musique qui ne cessait de couler dans les huit théâtres et dans les innombrables églises de la ville, dut être fort heureuse. C'était un garçon sage, selon le témoignage que lui rendait, faute de mieux, son maître de contrepoint, et d'ailleurs un garçon de ressources. Ayant éprouvé le besoin de gonfler un peu sa bourse, il se présenta à un gentilhomme qui jouait de la flûte et qui s'était rendu célèbre parmi les musiciens romains pour la difficulté qu'il y avait à le satisfaire. Cet amateur avait coutume de commander à tous les artistes qui le visitaient un concerto de flûte, n'en était jamais content et renvoyait invariablement la musique à l'auteur avec quelques louis. L'avisé Wallon exprima le désir d'entendre préluder sur son instrument, un homme qui s'en servait si bien. Et ayant fixé dans sa mémoire tous les passages et roulades favorites du flûtiste, il les mit dans le concerto. Le gentilhomme trouva ses inventions admirables et le prit à ses gages, lui promettant une petite rente annuelle contre l'assurance de recevoir un concerto de flûte dans toutes les villes où il séjournerait — car il voyageait beaucoup.

Les *Mémoires* de Grétry nous offrent un amusant tableau de la vie musicale de Rome à cette époque, de la passion du public pour le théâtre et pour les concerts d'église. Ce qu'il n'y faut pas chercher, c'est un exposé de l'état de l'art, ni l'équitable mention

des artistes qui l'illustraient alors dans ses divers genres. Grétry n'écrit pas un chapitre de l'histoire de la musique. Il nous entretient seulement des œuvres et des maîtres qui l'ont particulièrement séduit par leur affinité avec sa personnalité propre, par l'aide et le stimulant directs qu'il sentait devoir tirer d'eux pour le développement de sa nature. Entre toutes les sortes de musique, c'est la musique de théâtre qui l'a captivé à Rome; dans la musique de théâtre l'*opéra-bouffe,* et, parmi les maîtres de l'*opéra-bouffe,* Pergolèse. L'influence de Pergolèse sur Grétry a été prépondérante. Une étude comme celle-ci, qui vise à l'exactitude, mais non à la minutie de la vérité, peut négliger la part des Galuppi, des Vinci, des Terradellas dans la formation de son art et dans l'excitation de son génie, pour s'en tenir à celle qui appartient au seul Pergolèse. C'est avec raison que le public du temps l'appelait le Pergolèse français. Il n'avait d'ailleurs pas attendu son séjour à Rome pour découvrir Pergolèse, puisqu'il le connaissait par la troupe italienne de Liége et que, d'ailleurs, la représentation de la *Serva padrona* à Paris, en 1752, avait fait révolution parmi les Français. Mais ce fut à Rome qu'il se pénétra profondément de ses leçons.

Leçons admirables, certes. N'est-ce pas pourtant une chose excessive qu'elles aient été, avec celles de la nature, les seules qu'eût reçues Grétry? Comme source et fond d'une culture musicale, la *Serva padrona,* c'est un peu mince. Pourquoi Grétry n'est-il pas remonté jusqu'à la grande école italienne immédiatement antérieure, jusqu'au grand Scarlatti, jusqu'à l'incomparable Stradella, dont l'étendue de génie sera suffisamment attestée par ce fait qu'il a

tout ensemble inventé le style « bouffon » dont Pergolèse s'est divinement servi dans la *Serva padrona* et exercé sur l'esprit de Hændel une domination véritable? Mais il faut nous représenter notre jeune artiste comme un impatient, très pressé d'arriver, de tirer parti de l'extraordinaire faculté d'expression dramatique musicale qu'il sent s'agiter en lui. Or, pour l'enseignement de l'expression dramatique, dans le domaine du fin et du tempéré, il n'y a rien au-dessus de Pergolèse; Grétry ne tardera pas à tirer fruits merveilleux des germes qu'il en reçoit.

Le sens que le français attache aux mots de *bouffon,* de *bouffonnerie* pourrait créer une erreur sur la nature de l'*opéra-bouffe* des Italiens. Il s'agit non d'un genre outré, mais d'un genre délicat qui se couronne de gaîté et convient aussi à l'expression des nuances. La grande séduction de l'*opéra-bouffe* (chez Pergolèse, Cimarosa, Rossini, on peut ajouter : chez Mozart dont les chefs d'œuvre contiennent de prestigieuses pages d'*opéra-bouffe*) c'est de parler une langue, mordante et légère à la fois, qui se prête aux accents de la sensibilité et aux jaillissements du rire, qui sait passer sans heurt, sans brisure, du plaisant au tendre, de la farce à la grâce, du rythme d'une forte animation comique à celui des tendres soupirs. C'est cette variété, ce tour mixte, cette légèreté enchanteresse qui font comprendre la boutade de Stendhal : « L'*opéra-bouffe* est le chef-d'œuvre de l'esprit humain. » Il ajoutait que cette musique gaie avait le pouvoir de lui inspirer la mélancolie et les douces larmes, au lieu qu'une musique au ton tragique le trouvait plutôt rebelle et froid; et ce n'était pas que sa sensibilité manquât de

finesse, mais parce qu'elle en avait trop. On comprend très bien son impression, si on la rapporte au *Barbier de Séville,* le dernier en date des chefs-d'œuvre de l'*opéra-bouffe* et l'œuvre du plus puissant rieur qui ait manié ce genre. Elle apparaît plus naturelle encore, rapportée aux ouvrages de Pergolèse et de Cimarosa, qui n'ont pas la richesse et l'éblouissante fantaisie du *Barbier,* mais qui ont, me semble-t-il, plus de tendresse et de sentiment. J'appelle, par exemple, l'attention, dans la *Servante maîtresse,* sur l'air qui me paraît être le chef-d'œuvre de ce chef-d'œuvre, celui où Pandolphe, placé devant la folie où l'entraîne la coquetterie de la soubrette, l'envisage avec effroi, ivresse et philosophie tout ensemble. Quelle flexibilité de ton ! Tour à tour colorée de pathétique et de gaîté, mais animée d'un bout à l'autre d'un mouvement, d'un rythme unique, coulante, facile, leste, sonnante, la musique reflète tous les aspects de l'objet qui l'inspire, de cette passion d'un vieillard amoureux : l'aspect pathétique et touchant, l'aspect hilarant et fol. C'est la nature même !

III

Voilà ce qui charma Grétry, le pénétra. Et je ne veux aucunement dire que cette séduction eut pour résultat de lui faire faire de la musique italienne à Paris. Rien ne serait plus éloigné de la vérité. Ce qu'il a reçu des Italiens, il l'a transformé, il l'a versé dans la propre tradition musicale de l'opéra-comique français. L'opéra-comique français avait assez d'analogie de nature avec l'*opéra-bouffe italien* pour en subir l'influence (et il l'avait subie déjà avant Gré-

try). A d'autres égards, il différait de l'*opéra-bouffe* comme diffèrent les tempéraments et les humeurs des deux nations et il pouvait aisément supporter cette influence sans se dénaturer. Parti, comme le remarque Sainte-Beuve, dans son étude sur Piron, des plus humbles origines (le vaudeville et le *théâtre de la Foire*), ce petit genre de l'opéra-comique s'est élevé, dans la première moitié du XVIIIe siècle, à la dignité d'un véritable genre musical, d'une véritable forme de l'art. Les noms de Dauvergne, Duni (Napolitain), Favart, Philidor, Monsigny marquent les étapes de ce progrès qui atteint chez Grétry un degré particulier d'épanouissement. Grétry introduit dans l'opéra-comique des perfectionnements de déclamation, de diction qui tiennent à son étude des maîtres de l'Italie, un surcroît de coloris, de mélodieux, de largeur musicale où se discerne le doux éclat d'un reflet romain.

Malheureusement, il n'y a pas, dans les opéras-comiques de Grétry que la musique de Grétry. En même temps que le genre recevait de lui du côté musical ce nouvel afflux de richesse, du côté littéraire il subissait l'influence et l'intrusion de la plus détestable mode sentimentale. Nous sommes en ces années que Rousseau domine avec ses niaiseries éloquentes et où ce qui passe pour la plus belle chose et la plus grande louange, c'est d'être « sensible ». Une épidémie de « sensibilité » sévit alors sur la société française. On se livre aux attendrissements et aux effusions du cœur. On pousse des soupirs au seul nom de la vertu. On croit, on s'amuse à croire qu'en fait de mœurs, de sentiments, d'émotions, de jouissances, de maximes morales, la « nature » vient d'être découverte et sentie pour la première fois. Et

on s'extasie sur la bonté de la nature. A force de jouer ce jeu d'imagination, on s'y prend et on en devient un peu bête. Ecrivains secondaires et, par conséquent, plus à la merci de la mode que d'autres, les poètes qui fournissaient Grétry modelaient trop souvent leurs inventions et leur langage sur cette manie.

Mais Grétry était fort supérieur à ces fadaises. Il sut ne les point chanter avec fadeur. Pour cela, il s'inspira non d'elles-mêmes, mais des sentiments justes et vrais dont elles ne sont, après tout, que la caricature et comme la comédie. Il est très vrai que la « nature » en tout a du bon et qu'elle réclame sa part comme conseillère et maîtresse de la vie; il est très vrai que la simplicité des mœurs et des penchants est une condition de bonheur, que la vertu est aimable, que l'honnêteté rend plus heureux que le vice, qu'il n'y a point pour l'homme de joies si sûres ni si enviables que les joies de l'affection et de l'amitié et que celles-ci, le méchant et le vaniteux ne les connaissent point. Mais, précisément parce que ce sont là les vérités les plus naturelles et les plus douces à sentir et qu'il n'est d'ailleurs donné qu'à des cœurs sincères et délicats d'en être pénétrés et de les mettre en pratique, il n'en est que plus hideux d'en faire une matière d'affectation, d'expansion indiscrète et d'emphase, un objet de montre et de vanité. Grétry les ressentait, non en mime, non en déclamateur et en précieux, mais en honnête homme et en poète et, à ces deux titres, avec noblesse et simplicité. Il exprima musicalement ce qu'il en éprouvait, sans maniérisme, avec ampleur, douceur et rondeur. Rien de significatif comme le fameux quatuor de son opéra *Lucile : Où peut-on être mieux*

qu'au sein de sa famille? Les paroles en seraient déplorables et à vous dégoûter de la famille. La musique en est franche, large, naturelle, discrètement robuste, pleine de carrure et de bonhomie.Elle peint, comme il doit être peint, le contentement de braves gens qui éprouvent, le verre en main, le plaisir de s'aimer et d'être en pleine confiance.

Chez certains successeurs de Grétry, on verra cette fadeur et cette niaiserie de la fausse sensibilité se communiquer à la musique. Chez lui, celle-ci est admirablement sauve. Mais il reste la partie parlée de plusieurs de ses ouvrages, qu'il faudrait refondre en bien des endroits (ce ne serait pas si difficile) pour les remettre en honneur.

IV

Il quitta Rome après y être demeuré huit ans et s'y être fait connaître par quelques productions (la plus importante est une cantate profane, *les Vendangeuses,* que je n'ai pu trouver). Diverses circonstances l'attirèrent à Genève où il fit représenter un opéra-comique, *Isabelle et Gertrude*, paroles de Favart, déjà mises en musique par Blaise: ces reprises étaient acceptées alors. Mais c'est à Paris que notre ambitieux voulait aboutir. Il profita du voisinage de Ferney pour rendre visite à Voltaire, auquel il n'hésita pas à demander un poème d'opéra-comique. Voltaire ne promit rien. Mais il ne perdit pas le souvenir de ce jeune homme qui montrait, avec une grande honnêteté de manières, une grande sûreté de soi-même et de l'esprit. Lorsque le bruit des applaudissements qui,moins de deux ans après,accueil-

lirent le *Huron*, parvinrent à Ferney, il adressa au musicien, soudain devenu célèbre, deux projets d'opéra-comique, « l'un développé ayant pour titre *le Baron d'Otrante* et qu'il avait tiré d'un de ses contes, l'*Education d'un prince;* l'autre, intitulé les *Deux tonneaux,* à l'état de simple esquisse. » Il recommandait à Grétry de lui conserver l'anonymat, le priant de présenter ces pièces aux comédiens italiens comme l'ouvrage d'un jeune homme de province. La commission fut si exactement faite que les comédiens n'ayant pas été satisfaits par les livrets, mais y trouvant les signes de véritables dispositions littéraires, firent engager l'auteur à quitter sa province et à venir à Paris pour y cultiver ses dons. Voltaire éclata de rire et il fut furieux. On lit dans une de ses lettres écrite peu après cet incident : « L'opéra-comique n'est autre que la foire renforcée. Je sais que ce spectacle est aujourd'hui le favori de la nation ; mais je sais aussi à quel point la nation s'est dégradée. Le siècle présent n'est presque composé que des excréments du grand siècle de Louis XIV. Cette turpitude est notre lot dans presque tous les genres. » Cet hommage au siècle de Louis XIV, si supérieur dans l'ensemble pour tout ce qui tient aux arts, nous plaît fort. Mais le grand homme eût été plus équitable en appelant notre opéra-comique « la foire épurée ».

C'est une grande habileté de la part d'un artiste que d'acquérir l'appui des gens de lettres influents. Cette habileté ne fit point défaut à Grétry. Outre l'impression de supériorité que donnait sa personne, la nature l'avait doué d'une bonne dose d'entregent et de hardiesse. Diderot, Suard, l'abbé Arnaud, Grimm (qu'il savait flatter dans leurs idées), le comte

de Creutz, ministre du roi de Suède à Paris, n'attendirent point qu'il eût réussi pour l'admirer et embrasser chaleureusement sa cause. La grande affaire pour lui c'était de trouver un poète et un livret. Légier, homme de lettres obscur, lui fabriqua certains *Mariages samnites* qui ne furent pas reçus au théâtre et échouèrent complètement dans une exécution privée chez le prince de Conti. Le musicien accusait les exécutants d'avoir mis de la malice à massacrer son ouvrage. Cette aventure eût suffi à éloigner pour longtemps tous les poètes d'opéra de ce collaborateur malheureux, sans le dévouement du comte de Creutz, avide d'une prompte revanche pour son ami, et dont l'insistance obtint de Marmontel un poème. Ce fut le *Huron*, tiré de l'*Ingénu* de Voltaire. L'ouvrage est médiocre, le sel et la fantaisie de Voltaire se sont évaporés sous les doigts pesants de l'adaptateur. Mais la musique triompha et d'un seul coup valut à Grétry la gloire. On sentit qu'un grand musicien était né. La première représentation du *Huron* est une date importante dans l'histoire de la musique française. Une personnalité musicale fraîche et nouvelle s'y révélait dans le cadre d'un genre familier dont elle respectait, tout en les rajeunissant, l'esprit et la tradition. Ce mélange, cette proportion heureuse de tradition et de nouveauté fut toujours la condition des grands succès dans les arts.

V

Grétry raconte que l'acteur Cailleau, de la Comédie-Italienne, enthousiaste du *Huron,* que le musicien lui avait fait entendre au clavecin, mais pré-

voyant la résistance de ses camarades, enleva leur suffrage par une joyeuse surprise. Il les réunit dans un dîner et, au dessert, se mit à fredonner de sa belle basse l'air devenu fameux : « Dans quel canton est l'Huronie? » De qui est cela? lui demandèrent-ils émerveillés... La pièce était reçue.

Cet air est déjà de la meilleure marque du maître. A côté de lui, il faut relever, dans le *Huron*, le madrigal si élégant et si franc : « Les joncs ne sont pas plus droits », la charmante ariette de Mlle de St-Yves : « Si jamais je prends un époux », enfin un morçeau descriptif curieux et plein d'éclat : le récit fait par le brave petit Huron de la bataille dont sa vaillance a décidé le sort.

Lucile, jouée l'année suivante (1769), porta au comble la renommée de Grétry. Il faut malheureusement convenir que le poème (de Marmontel), qui tient pour une part au genre de la sensibilité larmoyante, ne contribua pas moins au triomphe de l'ouvrage que la musique, qui est belle et saine. Lucile, fille du riche gentilhomme Timante, va épouser par amour un charmant garçon de son monde. Mais son père nourricier, le paysan Blaise, invité à la noce, y arrive en trouble-fête. Jadis, sa femme, ayant vu mourir l'enfant que Timante lui avait confié, y substitua sa propre enfant pour ne pas perdre les mois de nourrice. Lucile est la fille de Blaise et le bonhomme, troublé de remords, vient décharger sa conscience de ce secret qui lui a pesé pendant dix-huit ans. Vous devinez qu'il ne suscite, comme il l'avait craint, aucun cataclysme domestique, que le mariage se fera quand même, et que tous ces gens lui seront reconnaissants de l'occasion qu'il leur a donnée de se montrer au-dessus des conventions, de suivre la nature et de s'en savoir gré.

L'air de Blaise : « Ah! ma femme, qu'avez-vous fait? » est d'ailleurs superbe et j'ai déjà mentionné le destin extraordinaire du quatuor : « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille? » Il resta très longtemps dans les mémoires. Quand Grétry, sur ses vieux jours, paraissait au théâtre, l'assistance l'entonnait en son honneur. Les soldats de Napoléon le chantaient pendant la retraite de Russie. Et, sous la Restauration, les musiques le jouaient pour accuellir la famille royale dans les lieux publics. On le trouve, paraît-il, dans de vieux recueils de cantiques, virginal refuge où sont venus échouer, quand le feu primitif en était un peu éteint, tant d'airs d'opéras, tant de romances qui avaient jadis servi à l'expression de sentiments tout terrestres.

Je n'aurai garde de suivre Grétry à travers toute la série des opéras qu'il composa depuis ses débuts à Paris (1768) jusqu'à sa mort survenue en 1813. Série beaucoup trop longue, puisqu'elle renferme plus de cinquante pièces, un peu plus d'une par an, mais qui offre maints chefs-d'œuvre tels que *Richard Cœur de Lion, Zémire et Azor, le Tableau parlant, la Fausse magie, L'Amant jaloux,* et dans des ouvrages d'une valeur moins égale et moins soutenue (*Silvain, le Magnifique, la Rosière de Salency, les deux Avares, le Jugement de Midas, Céphale et Procris, la Caravane du Caire, Colinette à la Cour,* etc.) mille morceaux d'une venue et d'un tour admirables. Une analyse détaillée de toutes ces productions, analyse éclairée de fins et discrets jugements, a été donnée par Michel Brenet, au livre de qui je renvoie. Ce qui est plutôt notre affaire, c'est de caractériser par quelques traits généraux la nature de cet art et de ce génie.

VI

Lui-même, esprit curieux, poussé à raisonner et parfois à déraisonner par le commerce habituel des philosophes, va nous aider dans cette recherche. Il nous a donné une théorie de l'expression musicale dont l'intérêt serait déjà très vif, quand même elle ne nous expliquerait que sa manière personnelle d'inventer et de composer. Mais elle en offre en même temps un plus étendu. Nous y trouvons de vraies lumières sur la signification, la raison d'être, et ce qu'on pourrait appeler la genèse de la musique en général.

D'après Grétry, la musique est un art d'imitation. Il le formule avec toute la netteté possible. Et sa thèse sera certainement reçue comme le comble du paradoxe par les nombreux esprits qui se sont accoutumés à penser, tout au contraire, que la musique n'est pas un art d'imitation et que la place qui lui revient est à côté de ces arts, tels que l'architecture, la géométrie, qui créent ou composent des formes sans modèles dans la nature. La peinture, la statuaire reproduisent aux yeux des objets visibles. La poésie reproduit ces objets invisibles, mais parfaitements définis, qui sont les sentiments humains. Quels objets reproduit la musique? Quelles sont les choses données qu'imitent les formes sonores? Notre auteur va nous le dire.

La musique est l'imitation de la parole. Elle est sans doute l'imitation du sentiment, mais du sentiment manifesté et incorporé dans la parole. Elle imite le sentiment dans les inflexions du langage, du discours où il trouve son expression naturelle.

Elle imite le mouvement et le rythme naturel du discours. Elle les imite en les rehaussant, en y ajoutant de l'accent, de la force, de l'intensité, un grand surcroît de pathétique sensible : c'est là son propre but. Mais elle les suit avec fidélité, elle se modèle sur eux. Il y a entre le discours chanté et le discours parlé, le même genre de rapport qu'entre l'agrandissement d'un graphique et ce graphique ou, mieux encore, qu'entre un dessin relevé par la couleur et le dessin sans couleur. Le chant est l'exaltation de la parole. Mais il n'est pas substantiellement autre chose que la parole, la parole élevée à son plus haut degré de puissance expressive, de force pénétrante. Grétry, on l'entend bien, a en vue ce que le chant doit être, ce qu'il est chez les musiciens qui observent la vérité et la nature, non chez les mauvais musiciens à qui la faculté de chanter pour ne rien dire n'a pas plus été refusée qu'aux mauvais écrivains celle d'aligner des mots creux. — Je ne crois pas qu'il applique ces observations à la musique de danse. Mais cette application se fait de soi-même. La musique de danse imite les mouvements et figures de la danse comme la musique chantée fait les mouvements et figures du discours.

Il résulte de là que, si la musique peut être dite un art d'imitation, ce n'est pas dans le même sens que les autres arts ainsi dénommés. Elle ne peut, comme la sculpture, la peinture, la poésie, nous représenter par elle-même les objets qu'elle imite. Il faut que ceux-ci soient présents pour que nous les reconnaissions dans l'imitation musicale. Il faut que nous percevions les paroles, les gestes, les pas dansés pour que nous sachions exactement ce que la musique qui s'y ajoute veut dire. En un mot, l'imitation n'est pas pour la musique un but. Elle

est un moyen, une condition, la condition qu'elle doit observer pour que son expression se lie à la propre expression des choses et la renforce.

Nous n'avons parlé que de la musique vocale et de la musique chorégraphique. Mais il est un autre genre de musique : la musique instrumentale pure, sans danse ni paroles, la sonate, la musique de chambre sous ses diverses formes, la symphonie. Comment appliquer à ce genre la théorie de l'imitation? Quel objet peut-on dire qu'imite la musique instrumentale? En ce qui la concerne, ceux-là ne semblent-ils pas avoir raison à qui les idées musicales apparaissent comme des espèces de créations *ex nihilo,* d'inventions absolues, ne se modelant sur rien de donné?

La difficulté n'échappe pas à Grétry. Et nous le voyons, au cours de sa carrière, la résoudre de deux façons successives, qui font réfléchir, mais ne peuvent aucunement nous satisfaire.

La première solution était expéditive. C'était la solution par le dédain. Grétry écartait le démenti que la musique instrumentale semblait infliger à ses principes en en faisant fi. Il déclarait n'y trouver qu'une forme inférieure et mal déterminée de l'invention musicale, comme une virtualité, un vagissement, un fantôme de musique, presque une fausse musique. A ceux qui en goûtent l'expression, il dit qu'ils se plaisent dans le métaphysique (au sens péjoratif) et le vague. L'émotion reçue de la musique instrumentale pure lui apparaît le fait d'une sensibilité dissolue.

Il faut bien convenir que, quand il tenait ce langage, il ne connaissait guère la musique instrumentale. Manquant de l'éducation technique particulière qu'elle demande, il n'éprouvait aucune im-

pulsion à s'y essayer lui-même. Et son attention, toute aux choses du théâtre, ne s'était pas portée sur les chefs-d'œuvre qu'elle avait déjà produits, en Italie et en France, non dans la symphonie, qui n'était pas apparue encore, mais dans les genres du clavecin et de l'orgue. Plus tard, lorsque les symphonies de Haydn auront commencé leur tour d'Europe, il s'inclinera devant ces ouvrages admirables, il changera généreusement d'avis, il s'écriera que ceux-là ont bien tort qui font profession de ne pas savoir « ce qu'une belle sonate ou une belle symphonie veut nous dire ». Seulement, il inventera entre cette opinion tardive et ses opinions du début une espèce de conciliation. Il dira que la musique instrumentale, quand elle est belle, est comme une musique vocale qui s'ignore. Elle est faite pour des paroles qu'elle attend et qu'il sera bon d'y mettre. Le symphoniste (celui chez qui se sent une inspiration réelle, une vraie chaleur) s'inspire d'un poème virtuel ou latent qu'il s'agirait de dégager et de rendre explicite pour rendre à l'œuvre musicale tout son lustre, tout son accent.

Voilà qui sera, et à bon droit, jugé téméraire. L'idée de placer des paroles sur la musique instrumentale des maîtres est chimérique et le résultat qu'elle donnerait, à l'épreuve, serait, je crois, plus que bizarre. Mais il y a dans cette proposition, en elle-même singulière, un élément de raison, un fond d'observation juste. Grétry voit très bien que l'inspiration des symphonistes, dignes du nom de créateurs, ne jaillit pas, ne se forme pas dans le vide; qu'elle naît d'un sentiment, d'une émotion, d'une image, d'une vision qui occupent l'esprit du musicien, qui ébranlent et échauffent son imagination et sont pour lui comme le modèle intérieur qu'il s'ef-

force de reproduire dans ses idées musicales. C'est d'ailleurs là une donnée de psychologie fort connue, quasi-évidente et confirmée par les confidences des maîtres sur leur manière de travailler. On en voit la conséquence : la musique instrumentale est, comme toute autre musique, une musique d'imitation. Seulement, à la différence de la musique vocale et de la musique de danse, l'objet qu'elle imite ne nous étant point expliqué ou présenté en lui-même, nous ne le reconnaissons pas. Il demeure indistinct. La signification de la musique est déterminée pour le musicien qui en est l'auteur ; elle ne l'est pas pour nous qui l'écoutons. La preuve, c'est que si nous chargeons cinq littérateurs, supposés également intelligents et sensibles, de dépeindre les sentiments exprimés dans la symphonie en *ut mineur* ou toute autre symphonie de Beethoven, nous obtiendrons cinq versions, non contradictoires assurément, mais très différentes. Tout le monde perçoit bien si la disposition d'âme reflétée dans une musique est plutôt gaie ou plutôt triste, plutôt agitée ou plutôt calme. Mais cela laisse encore bien de la marge à l'indétermination et au vague. La musique instrumentale est une imitation vague. Dans ce caractère de vague, Grétry avait tout d'abord trouvé une raison de mépriser le genre. Il s'aperçut qu'elle n'était point bonne. Et nous qui ne connaissons pas seulement Haydn, mais Mozart et Beethoven, nous savons que, traitée par eux, la musique instrumentale a produit des chefs-d'œuvre qui égalent en beauté les plus purs chefs-d'œuvre des autres arts. Nous n'avons aucun doute là-dessus. Mais alors comment ferons-nous pour nous débarrasser de l'étrange difficulté que cette certitude dresse devant nous, du véritable scandale esthétique ou, comme dirait un

Allemand, de la choquante « antinomie » constituée par ce fait d'un genre artistique à la fois capable de la plus haute beauté et essentiellement vague? La raison, le goût, l'exemple de tous les autres arts ne nous enseignent-ils pas qu'il ne peut y avoir de beauté que dans la précision?

Le scandale se dissipe, l'antinomie se résout, si l'on fait attention qu'à côté de son élément expressif et pathétique, la musique instrumentale en renferme un autre, de nature toute différente, et qui y joue précisément un rôle analogue à celui des paroles par rapport à la musique vocale, de la danse par rapport à la musique de danse. Je veux parler des particularités de sa construction, soumise à des lois rigoureuses dont les modèles de l'architecture classique peuvent seuls (par analogie) donner une idée. Si la musique instrumentale demande, pour être belle, une grande vitalité d'inspiration, un puissant jet de lyrisme, il n'y a, d'autre part, rien de moins arbitraire que ses développements. Ceux-ci se font entre des lignes dont la courbe, déterminée dès le début par la fantaisie du musicien, ne peut pas ensuite être changée. Les idées initiales, les thèmes générateurs (toujours simples et courts chez les classiques) une fois posés, il ne peut pas en être introduit d'autres. Tout doit leur être emprunté, tout doit procéder d'eux : assises, contours et ornements de l'édifice musical. En d'autres termes, la musique instrumentale est, quant à sa forme, issue de la fugue. C'est la fugue libérée de ses servitudes formelles et de sa pesanteur scolastique, mais conservant sous cette variété et cette liberté extrêmement agrandies, ses traits essentiels. C'est l'alliance de la fugue avec la passion. Ce caractère de jeu serré et rationnel est ce qui com-

pense tout ce qu'elle aurait d'indéterminé au point de vue expressif. Tandis que la force d'élan lyrique, de dynamisme vivant qui lui est communiquée par le cœur et le sang du musicien, touche le cœur et remue le sang de l'auditeur, la merveilleuse ordonnance de sa structure contente l'intelligence. Cet élément plus intellectuel, dont l'adjonction à la musique semble nécessaire et qui est représenté par les paroles ou par les figures de la danse, la musique instrumentale le tire d'elle-même, le fournit ou y supplée par la loi d'ordre si sévère à laquelle elle s'astreint.

On peut conclure de là qu'il y a, relativement aux autres genres musicaux, quelque chose d'artificiel dans sa nature et qu'elle sera toujours, plus ou moins, un genre d'initiés. Mais cette observation n'ôte rien au prix de ses chefs-d'œuvre.

Si Grétry eût vécu un peu plus tard et assisté à la grande floraison moderne de la symphonie, il aurait sans doute enrichi ses principes de compléments et de correctifs assez semblables à ceux que je me suis permis d'y ajouter et qui les eussent rendus vrais de la musique en général, comme ils le sont de la musique vocale. Dans leur application à celle-ci, ils me semblent d'une admirable finesse et il est curieux de voir le parti qu'il en tirait dans la pratique, les ressources d'invention qu'il y trouvait.

La musique est l'imitation de la parole. Mais c'est ce qu'elle ne pourrait être, si la parole n'avait déjà par elle-même quelque chose de musical. En réalité, la musique est déjà latente dans les paroles. « La parole est un bruit où le chant est enfermé. » Il n'est que d'avoir l'oreille assez fine pour y saisir le chant. La parole, suivant les inflexions

du sentiment qu'elle exprime, parcourt des intervalles, se pose sur divers points de l'échelle chromatique; elle suit un rythme. Il s'agit de donner à tout cela la précision musicale, de fixer, d'arrêter ces intervalles existants, mais indécis, de déterminer ces points, de retenir le temps voulu la voix sur les plus caractéristiques, de dégager ce rythme. Naturellement, il n'est question que de la parole exprimant des sentiments de nature à être mis en musique, des sentiments empreints déjà d'un certain lyrisme, montés à un certain ton. Grétry trouvait cela au Théâtre-Français où il était assidu; il notait par une suite de lignes montantes, descendantes, horizontales, la diction des acteurs, et, par un grossissement de son graphique, à l'aide des coups de pouce nécessaires, il faisait aboutir ses notations à la mélodie. C'étaient là ses études et comme ses cartons.

Assurément, cette minutie ne lui eût servi de rien, s'il n'avait eu le démon de l'invention musicale. Mais, comme il l'avait, il lui a trouvé dans ce mode de recherche un soutien et un guide merveilleux; il lui a ménagé les efforts; il l'a tenu en étroit contact avec la vérité et le naturel. Ces études de Grétry sur les inflexions de la parole sont à son inspiration mélodique ce qu'est à la plante grimpante la légère armature de fil de fer. On les comparerait encore à la carcasse des pièces d'artifice; il fallait son génie pour y mettre le feu; mais ce feu était dirigé à ravir et il ne s'en perdait pas une étincelle. Au surplus, la valeur de ce concours de méthode et de diable au corps trouve-t-elle sa preuve dans le résultat : Grétry a été le plus fertile entre les mélodistes français.

VII

C'est cette abondance mélodique qui, faute d'exécutions au théâtre, prête un grand charme à la lecture continue de ses meilleures œuvres. On assiste au jaillissement d'une onde fraîche, sans cesse renouvelée, largement épandue. La musique a eu des créateurs plus puissants, capables, certes, de frapper des coups plus forts. Elle n'en a pas eu qui donnassent davantage l'impression de n'être jamais à court. J'ai parlé d'un caractère de largeur. Ne croyons pas, en effet, parce que Grétry a été un musicien d'opéra-comique (le premier de nos musiciens d'opéra-comique) que son inspiration se meuve dans une sphère étroite. Je n'allègue pas ses essais dans le genre de la tragédie musicale où il a porté, avec beaucoup d'élégance et de sensibilité, des forces insuffisantes. Mais l'opéra-comique, tel qu'il le traite, si c'est souvent l'opéra-bouffe italien accordé au goût français, c'est souvent aussi la comédie moyenne, c'est-à-dire le genre qui comporte la plus grande variété de sentiments et de tons, le genre auquel songe Molière, dans son fameux parallèle de la tragédie et de la comédie. (*Critique de l'Ecole des Femmes.*) « Lorsque vous peignez des héros, fait-il dire à Dorante, vous faites ce que vous voulez ; ce sont des portraits à plaisir où l'on ne cherche point de ressemblance, et vous n'avez qu'à suivre les traits d'une imagination qui se donne l'essor et qui souvent laisse le vrai pour attraper le merveilleux. Mais lorsque vous peignez des hommes, il faut peindre d'après nature : on veut que ces portraits

ressemblent et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître vos modèles. »

Peintre admirable de la cupidité effrontée dans les *Deux Avares,* de la vieillesse amoureuse et jalouse dans l'*Amant jaloux* de la tendresse et de la douleur paternelles dans *Zémire et Azor,* de l'amitié et de la fidélité chevaleresque dans *Richard,* du bonheur domestique dans *Lucile,* des élans, des gaîtés et des éphémères désespoirs de l'amour juvénile un peu partout, et, en vingt endroits aussi, admirable peintre de genre, dans des scènes de fêtes villageoises, dans des récits de batailles, de voyages, de tempêtes, de naufrages. J'ai nommé Molière et je ne dis pas que Grétry soit Molière. Mais il est au moins Regnard, un Regnard très fécond et du flux le plus aisé.

Comme tous les grands artistes, comme tous les esprits supérieurs, il a réuni et fondu harmonieusement dans sa personnalité les éléments les plus précieux des influences qu'il a subies : influences qui, à plusieurs égards, se fussent entre-détruites chez un esprit de second ordre. Sa musique est de Paris et de l'Ile-de-France, elle est de Rome (je ne parle pas de la Rome de Michel Ange, mais de celle de Pergolèse et du XVIIIe siècle) et elle est aussi de Liége, du pays wallon ; elle tient de cette dernière origine une naïveté, je ne sais quelle solidité de train qui, sans l'empêcher d'avoir beaucoup de vivacité et d'esprit, l'empêche d'en avoir trop. Voyez dans *Richard* (je prends volontiers mes exemples dans une partition que tout le monde a entre les mains), ces trois airs : « La danse n'est pas ce que j'aime... — Je crains de lui parler la nuit... — Un bandeau couvre les yeux ». C'est le génie de la

vieille chanson française, avec la nuance d'espièglerie amoureuse chère à l'époque et un courant mélodieux tout italien. Cette fusion de qualités se retrouve dans des airs d'une note mâle. La chanson à boire de Blondel : « Que le sultan Saladin... » avec la placidité forte de son rythme, la franchise épanouie de son refrain, la perfection de sa ligne, est certainement une des choses les plus heureuses et les plus savoureuses qui existent dans toute la musique. Il suffit de rapprocher de ces morceaux, ceux-ci d'un ton plus relevé : « O Richard, ô mon roi » et « Si l'univers entier m'oublie... » pour avoir la preuve de cette variété que je signalais, comme la raison du haut rang où il convient de placer Grétry. Je m'abstiens de relever tous les témoignages que m'en fourniraient des partitions ignorées du public et peu accessibles. Mon but est de donner une impression générale, de faire naître une curiosité.

Il en était de cette facilité d'invention mélodique, comme il en est toujours de ce qui, dans les arts, donne cette belle impression du facile et du naturel : elle lui coûtait beaucoup de méditation et de peine. Il raconte que, pour trouver le motif si touchant et devenu si célèbre : « Une fièvre brûlante... », il se tortura sur son canapé de onze heures du soir à quatre heures du matin : un nouveau domestique, qu'il avait alors et à qui il commanda d'allumer le feu, croyait sa raison perdue. Un musicien, dit-il à ce propos, peut toujours faire à coup sûr « douze mesures d'harmonie tous les matins » ; mais pour découvrir une mélodie, pour mettre la main sur le point subtil, sur la source vive et cachée d'où doit jaillir l'accent vrai de la nature, s'il faut beaucoup

de labeur aussi, c'est un labeur d'une autre sorte et l'on n'est pas sûr qu'il aboutira (je cite le sens). Remarque singulièrement précieuse et dont nos contemporains pourraient tirer grand profit. « Douze mesures d'harmonie », c'est sans doute une expression technique assez vague en elle-même, mais le sens n'en est pas douteux : Grétry a en vue tout ce qui s'obtient par un travail de développement et de combinaison. Faut-il croire qu'il voue au dédain cette sorte de travail ? Il aurait le plus grand tort ; car la composition musicale ne peut s'en passer et lui-même a pâti des inconvénients qu'il peut y avoir à n'y être pas un maître ; c'est son point faible. D'autre part, c'est une des particularités de la technique musicale que d'offrir mille ressources pour des développements opérés en quelque sorte à vide, sans idée qui vaille la peine d'être développée, et pour des combinaisons de sons et de formules susceptibles de se multiplier et de se raffiner indéfiniment sans aucun besoin, je veux dire sans aucune impulsion réelle d'inspiration et de vie. Il est assez humain que Grétry cherche comme une revanche de ses lacunes dans la constatation malicieuse de cette possibilité dont certains musiciens de son temps abusaient. Mais qu'eût-il dit, s'il eût vécu de nos jours ! Qu'eût-il dit, s'il eût connu tels et tels musiciens contemporains, aspirants honorables, mais ratés au grand art, qui nous accablent, qui nous écrasent magistralement tout le long d'une heure de symphonie ou de cinq actes d'opéra, non point, comme le croit le bon public, par « abus de science », mais par le fait que leur dépense de « science » manque de raison d'être, n'étant motivée ni par la puissance de l'invention, ni par l'intensité du sentiment, ni par

la pression d'aucune force vive de l'âme. Disons même que c'est à cause de cette absence de l'essentiel, que la « science » — mot d'ailleurs tout à fait impropre — paraît énormément ; là où il y a inspiration et maîtrise à la fois, elle existe, certes (et à un plus haut degré) mais on ne la remarque pas.

VIII

J'ai considéré Grétry dans la période fortunée et glorieuse de sa vie d'artiste. Elle dura un peu plus de vingt ans, de 1768 aux premières années de la Révolution. Les nombreux ouvrages qu'il donna pendant ce temps eurent des succès inégaux, mais plusieurs triomphèrent avec éclat et, en 1792, l'infatigable musicien comptait au total plus de victoires que d'échecs. Il a donc été un artiste exceptionnellement heureux. Cette partie de sa carrière fut, il est vrai, traversée par un événement qui aurait pu la bouleverser : je veux dire la grande querelle de Glück et de Piccini, qui divisa le monde des musiciens et des amateurs en deux camps également acharnés à la lutte. Mais il eut le bonheur de se tirer indemne de ce tourbillon qui semblait ne devoir épargner aucune situation acquise, aucune réputation existante. Il en fut redevable pour une part à sa souplesse et à son savoir-faire personnels, pour une part bien plus notable, au mérite de ses ouvrages que recommandait, non le prestige de quelque artifice, mais le doux et solide éclat de la vérité. Le domaine de l'opéra-comique où il régnait ne fut pas enveloppé dans la bataille ou, du moins, n'en reçut pas de graves dommages.

La Révolution allait troubler beaucoup plus sérieusement ses intérêts. Ce n'est pas qu'il ait fait à son égard figure d'opposant ou seulement de boudeur, ni qu'il ait rien négligé pour obtenir la faveur de ses gouvernements successifs. Au contraire, on serait un peu gêné, dans la sympathie qu'il inspire par ailleurs, de l'empressement tenace qu'il a mis à se l'attirer et qui, à un certain moment, l'a conduit assez loin. Mais que voulez-vous? ce beau poète, parfait honnête homme dans le privé, bon mari, tendre père et homme d'esprit, c'est aussi un paysan, non moins entêté au gain qu'au travail et qui, sa besogne une fois faite et bien faite, ne s'embarrasse pas de délicatesses trop raffinées, quand il s'agit d'en tirer le légitime profit. Je tiens d'une tradition orale le trait suivant. Les jours où l'on donnait un de ses opéras, le compositeur, vêtu d'un manteau qui lui enveloppait à demi le visage, s'arrêtait devant les affiches de théâtre, en faisant les gestes d'un homme saisi et ravi de ce qu'il lit; quand les passants s'étaient assemblés : « Hé quoi! s'écriait-il, on donne aujourd'hui l'*Épreuve villageoise* de Grétry, je cours retenir ma place. » Et il allait recommencer la scène à un autre « poste d'affichage », comme on disait alors. Cela est assez innocent. C'est tout à fait dans le même esprit d'innocence que notre homme fit largement le nécessaire pour réparer, aux yeux du sans-culottisme, le compromettant effet des faveurs dont la « tyrannie » avait couronné son talent. Lui qui, extrêmement sensible à l'élégance et à la grâce dans la société, avait plus que tout autre adoré la cour, qui en avait reçu des traitements délicieux, qui avait donné dans ses dédicaces au comte d'Artois, à la duchesse de

Polignac, au duc de Choiseul, des modèles de flatterie fine et experte, peut-être se persuada-t-il réellement que « c'était aux sentiments de républicanisme qu'il avait sucés dès son enfance, qu'il devait l'amour de la liberté et l'horreur de l'esclavage » ; et « qu'il n'avait jamais pu tolérer la suffisance orgueilleuse des nobles fondée sur de faux préjugés ».

La chûte de la royauté lui avait fait perdre les emplois (celui notamment de directeur de la musique de la reine) et pensions dont il subsistait, et il eût fallu être plus spartiate qu'on ne peut l'exiger d'un joueur de lyre pour ne pas désirer en obtenir quelque équivalent de la part du régime nouveau. Mais il y eut pis. A partir d'août 1792, la représentation des œuvres passées de Grétry devint à peu près impossible. Les bandes révolutionnaires s'étaient rendues maîtresses des salles de spectacles où elles accueillaient par des vociférations et des tumultes toute scène, tout propos évoquant, même de la façon la plus insignifiante et la plus anodine, et sans aucune intention particulière d'apologie, l'image des institutions politiques et sociales jetées par terre. C'est ainsi que « O Richard, ô mon roi » ne devait plus être chanté en public à cause du mot roi, et l'on conçoit que presque aucune des pièces de Grétry ne pût trouver grâce devant une censure dont leurs auteurs n'avaient absolument pas prévu les susceptibilités toutes spéciales. La censure théâtrale révolutionnaire était littéralement placée au même point de vue (si l'on peut appeler cela y voir) que certain citoyen de nos jours qui, entendant un orateur politique faire allusion à « la noblesse des lieux » où il parlait (une région de la France char-

gée d'illustres et antiques souvenirs), l'interrompit rudement par ces mots : « Il n'y a plus de noblesse ». Le Comité de Salut public édicta, entre autres mesures semblables, un ordre qui prescrivait de substituer la dénomination de « père sérieux » à celle de « père noble » dans le vocabulaire des théâtres. Bientôt les éléments turbulents de la foule ne tolérèrent plus sur la scène que des pièces politiques où leurs passions étaient flattées. *Colinette à la cour,* la *Fausse Magie,* ni *Silvain* n'étaient plus de saison. Les représenter devant les agitateurs et déclamateurs des clubs, n'eût-ce point été donner à des fauves des roses à dévorer?

Grétry dut donc faire, comme les autres musiciens, de la musique révolutionnaire. Je n'inscrirai pas sous ce titre un *Guillaume Tell* paru en 1791, ouvrage inégal avec des parties énergiques qui se ressentent du sincère enthousiasme inspiré au compositeur, comme à tant d'autres, par un mouvement politique sur lequel on pouvait encore s'illusionner. Mais je relève dans la liste de ses productions, entre 1792 et 1794, *Joseph Barra,* « fait historique en un acte », un hymne pour la plantation de l'arbre de la Liberté, quelques morceaux pour l'opéra, *le Congrès des rois,* fait en collaboration avec plusieurs musiciens, enfin la *Fête de la Raison ou la Rosière républicaine.* Cette dernière œuvre est la seule qui jette une ombre sur la mémoire de Grétry. Elle respire un fanatisme que je ne crois pas sincère. On y voit un curé qui déchire sa soutane, son bréviaire et paraît vêtu en sans-culotte; des femmes qui s'endorment à la récitation du *Pater* et de l'*Ave Maria* et se réveillent aux sons de l'hymne de la Raison. Ce spectacle fut donné en pleine Terreur. Et je pré-

fère songer aux flétrissures que les Mémoires de Grétry ont infligées à ce régime.

IX

Il ne réussit d'ailleurs pas comme musicien révolutionnaire. Et, à voir ce que fut la musique de la Révolution, il faut l'en féliciter. A l'exception de la sublime *Marseillaise,* et des deux chefs-d'œuvre de Méhul : le *Chant du départ* et le *Chant du retour* (moins beau, mais bien fort et majestueux lui-même), l'histoire de l'art musical français n'offre rien de plus mauvais. Cherubini était un grand musicien, Gossec, un compositeur d'une verve fine et d'un habile tour de main, Lesueur, une nature d'artiste très intéressante et hardie. Mais leur musique civique, caractérisée par une grosse et creuse emphase qu'ils prennent pour de la majesté romaine, est insupportable. C'est quelque chose comme du Glück que le pompier du théâtre aurait refait à sa manière. Grétry ne pouvait se mettre à ce ton-là. Il avait trop longtemps vécu sous le règne du goût.

En outre, ces compositeurs apportaient une instrumentation plus riche et, il faut bien le dire, une écriture plus pleine que la sienne, qui avait toujours été maigrelette. Ces habitudes nouvelles contribuèrent aussi à détourner de lui le public. Pourtant, il se fit en 1797 une réaction en sa faveur. *Lisbeth* et *Anacréon chez Polycrate* (œuvre très intéressante quoiqu'on n'y retrouve plus la fleur de ses belles années) réussirent fort bien.

Pendant les dix dernières années de sa vie, il cessa à peu près de composer. La musique, disait-il,

ne l'intéressait plus que par le côté théorique et philosophique et il se sentait obsédé par toutes les curiosités de l'esprit humain. Il se consacra à la méditation et se mit à écrire. Il le fit avec quelque naïveté, si l'on en juge par le titre d'un ouvrage paru en 1801 : *De la Vérité : ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être.* Ces pages ont été réunies avec ses *Mémoires et Essais sur la Musique* publiés en 1789. Le tout forme trois assez gros volumes qui se lisent avec grand plaisir. Les *Mémoires* sont charmants. Les *Essais,* en dépit d'une certaine part de confusion dans les idées les plus générales, sont remplis de merveilles, particulièrement en ce qui concerne la musique vocale, la justesse de la mélodie, la prosodie et la déclamation, points dont le maître traite avec une finesse qui n'a pu être égalée. Quant à Grétry, métaphysicien, moraliste et organisateur de cités, c'est un disciple modéré de Jean-Jacques qui se répand dans un aimable fatras.

Il faut relever dans ses *Mémoires* une anecdote bien contée qui jette un jour très précis sur le caractère de Rousseau. Celui-ci, s'était fait présenter Grétry, à la première représentation de la *Fausse Magie* et, avec une grande effusion de sentiments, lui avait juré amitié immortelle. Comme ils demeuraient non loin l'un de l'autre, ils revinrent ensemble du théâtre. Les paveurs avaient laissé au milieu de la rue un tas de pierres que Jean-Jacques éprouvait de l'embarras à franchir et Grétry, plus jeune de près de trente ans, voulut l'y aider. Le philosophe se rembrunit, repoussa son aide et se sépara de lui, sans mot dire, pour ne le revoir jamais.

La vie privée de Grétry avait été heureuse et

malheureuse. Marié à une femme aimante, simple et fidèle, il en eut trois charmantes filles, dont l'une, Lucile, était un petit génie musical, et que la phtisie emporta toutes trois avant la vingtième année. Dans les dernières années de son existence, il s'était installé à Montmorency dans le célèbre Ermitage de Rousseau, et c'est là que de nombreux visiteurs, parmi lesquels la reine Hortense et le jeune Boieldieu, venaient rendre hommage à sa gloire. Le littérateur Bouilly, qui avait été fiancé à sa fille Antoinette, a tracé du vieillard ce portrait plaisant quoique un peu boursouflé : « Tout ce que l'esprit et la finesse ont de plus saisissant était empreint sur sa figure vénérable. A travers cette dignité d'un grand artiste habitué à d'éclatants hommages perçait une bonhomie qui charmait et rapprochait les distances. Un vieil accent liégeois, qu'il avait conservé depuis son enfance, donnait à ses paroles je ne sais quel attrait qui en doublait l'expression. Je croyais voir Anacréon ou bien Orphée ayant pris une nouvelle forme pour enchanter les mortels par les sons saisissants de sa lyre... »

Fétis, dans sa *Biographie universelle des musiciens,* nous donne de son illustre compatriote une impression différente. Il raconte que la société de Grétry était fort peu agréable, parce qu'il ramenait toujours la conversation sur ses ouvrages. Rien, en effet, de plus assommant, que cette manie si fréquente chez les artistes et qu'on excuse très volontiers de loin, mais qui ne se supporte pas de près. Il est probable que Fétis et Bouilly ont tous deux vu juste et qu'avec l'âge Grétry s'était amélioré en s'intéressant moins à lui-même. Cela aussi est fréquent.

XI

Si je pouvais penser que cette rapide étude de sa vie, de son œuvre, de ses idées a diverti mes lecteurs, j'en aurais grande satisfaction. Mais je recherche un autre résultat. Je voudrais, pour ma faible part, remettre Grétry en faveur et contribuer à tirer de la poussière des bibliothèques ses meilleurs ouvrages. Il est vrai que, pour les représenter, il y aurait deux grosses difficultés à résoudre; mais ni l'une ni l'autre n'est insoluble.

La première est d'ordre littéraire. Parmi les livrets que Grétry a mis en musique, un grand nombre est semé de naïvetés et d'inepties qu'il en faudrait ôter. Nous avons à Paris plus d'une littérateur doué d'assez de tact et de légèreté pour mener à bien cette entreprise. Les paroles du texte chanté devraient être respectées religieusement; mais comme elles ont un sens très général et applicable à des situations diverses, on pourrait, sans les contredire, apporter bien des retouches aux détails du dialogue parlé et à l'affabulation elle-même.

Une seconde difficulté, celle-ci d'ordre musical, tient à la disproportion entre le petit orchestre de moins de vingt-cinq musiciens pour lequel Grétry écrivait et les dimensions de nos salles de théâtre modernes. — Il est bien simple, me direz-vous, de doubler le nombre des musiciens. — Ce n'est pas simple, car cela ne peut se faire sans remanier l'orchestration; travail délicat qui demande la main d'un maître très fin. Voici quelque quatre-vingts ans, Adolphe Adam, le célèbre auteur de *Si j'étais*

roi, s'en chargea pour *Richard Cœur de Lion* et ravagea cette partition admirable, en y introduisant des trombones, en accompagnant d'un tremolo la reprise de « Une fièvre brûlante » et vingt autres gentillesses de cette sorte. Le même Adam a pareillement maltraité *le Déserteur* (de Monsigny). Aujourd'hui le sens des styles est beaucoup plus répandu chez nos musiciens qu'au temps d'Adam et l'on trouverait certainement l'homme expert.

Mais il y a une autre solution, celle qui supprimerait la difficulté en donnant les ouvrages de Grétry dans une petite salle. C'est ce qu'essaya, il y a une dizaine d'années, le théâtre de Monsieur (rue des Mathurins) d'éphémère mémoire. A cette époque, je ne connaissais quasi rien du grand maître et je me souviendrai toujours de la surprise absolument émerveillée avec laquelle j'entendis là le *Tableau parlant,* où se trouve, entre tant d'autres beautés, certain récit de tempête et de naufrage éclatant de génie, de verve et d'esprit. Le théâtre de Monsieur a fait lui-même un prompt naufrage, étant chose beaucoup trop française et distinguée pour se maintenir dans un Paris d'où le goût français avait à peu près disparu, en musique du moins, et où le public n'accordait plus de considération qu'au massif, au pesant, au bruyant, à l'opaque et à l'énorme, au boche, en un mot. Nous pouvons espérer la fin de ce snobisme hébété et barbare et peut-être y aura-t-il possibilité de vivre pour un petit théâtre où seraient joués, dans le cadre et les conditions matérielles les plus convenables, les chefs-d'œuvre de l'opéra au XVIIIe siècle. Ce que j'en dis ne s'inspire pas seulement d'un intérêt historique, mais du désir de ranimer au contact de ces chefs-

d'œuvre une veine éteinte et pourtant si naturelle de la musique française.

En attendant, il y a un lieu, et un lieu privilégié où Grétry devrait être remis tout de suite en grand honneur et où l'on semble tombé dans l'ignorance complète de ses créations : c'est l'école, c'est le Conservatoire. Là, il ne faut ni décors, ni orchestre, un piano suffit. C'est chose inouïe qu'il y ait au Conservatoire des classes et un concours d'opéra-comique et qu'on n'y chante jamais une ligne de Grétry, qui a été le génie de l'opéra-comique incarné.

CHAPITRE II

RAMEAU

SES THÉORIES. — SON ŒUVRE. — SES ENNEMIS.

RAMEAU

SES THÉORIES — SON ŒUVRE — SES ENNEMIS

Le bon Deltour, en son vivant inspecteur de l'Université, a fait un livre excellent contre les *Ennemis de Racine.* Il y en aurait un à faire contre les ennemis de Rameau, qui a été notre Racine musical. Lui aussi, s'est vu, dans le plein essor de sa gloire, attaqué par une cabale puissante. Mais, à la différence de celle qui se forma contre Racine, cette cabale n'était pas fomentée par des rivaux jaloux. Elle avait à sa tête, non des joueurs de lyre, mais des « philosophes » importants, des manieurs d'idées générales, de gros seigneurs de la littérature qui s'appelaient Rousseau, Diderot, Grimm. La querelle cherchée par ce Genevois, cet Allemand et ce Français aussi suggestionnable que brouillon, à celui que Voltaire appelait « le plus grand musicien de la France » et qui mérite encore ce nom de la postérité, est un des événements dominants, et l'on peut dire critiques, dans l'histoire de notre musique nationale. Je voudrais, non pas en retracer les détails, mais en rechercher les raisons et donner un aperçu des intérêts et des idées qui engagèrent

dans cette lutte les détracteurs de l'artiste. Pour cela, nous devons nous remettre brièvement en mémoire les traits caractéristiques de la carrière et de l'œuvre de Rameau.

I

Rameau, comme chacun le sait, n'a pas été seulement un compositeur de génie. Il a été aussi un grand théoricien de la partie technique de son art. Et les travaux qu'il a laissés à ce titre auraient suffi à faire vivre son nom. Avant d'écrire la musique la plus richement et la plus noblement harmonisée que notre sol ait produite, il a consacré une longue période de son existence à étudier la science abstraite et théorique de l'harmonie, à chercher la raison des propriétés harmoniques, à faire la synthèse de ces propriétés en les rattachant aux causes générales, aux faits initiaux d'où elles dérivent. Dès le début de sa vie d'artiste, il s'était senti, à cet égard, vocation de réformateur. La doctrine qui lui avait été enseignée l'avait frappé par sa confusion et son insuffisance. Elle ne lui avait point semblé d'accord avec la pratique des grands maîtres qui s'étaient succédé depuis plus d'un siècle, principalement de Lulli. Elle ne rendait pas compte de ce qu'il y avait de plus frappant chez ces maîtres, quand on les comparait à ceux de l'époque antérieure : à savoir, l'importance prépondérante et toute naturelle que l'harmonie avait prise dans leur manière d'écrire. L'harmonie était devenue, chez eux, entre les divers éléments dont se forme le discours musical, l'élément fondamental et dominateur tout ensemble, celui sur lequel reposent les autres et qui en gouverne l'em-

ploi, tout au moins dans une large mesure. Rameau ne voyait pas dans cette transformation de l'art, un simple fait, mais un progrès décisif, l'avènement de la vérité même. En donnant cette place à l'harmonie, en la prenant pour base et pour guide, la musique lui paraissait avoir fait ce qu'il fallait pour merveilleusement accroître ses facultés et étendre son champ d'expression, elle s'était engagée dans la voie large, la voie royale où lui étaient promis les plus vastes essors. L'étude des chefs-d'œuvre et l'analyse de ses propres inspirations le confirmaient dans cette idée. L'invention de musique est, avant tout, une invention d'harmonie. Imaginer un discours musical, c'est imaginer une suite, un enchaînement d'accords contenant un certain sens expressif. Les autres parties de l'invention musicale, c'est-à-dire la mélodie et le jeu des parties concertantes, sont virtuellement renfermées dans celles-là ; elles ne font qu'en préciser, en détailler, en nuancer, ou, comme dirait un philosophe, en actualiser l'expression latente. Ce n'est pas (on l'entend de reste) que, pour Rameau, la mélodie se déduise mathématiquement et par simple opération logique de l'harmonie une fois trouvée. Non ! la création de la mélodie demande une initiative spéciale, un coup de génie particulier, un nouvel afflux de la grâce inspiratrice. Mais c'est là un acte second et l'harmonie marque du moins à la mélodie les limites entre lesquels elle doit tracer sa ligne propre. De même, fixe-t-elle aux mouvements des parties intermédiaires certaines bornes, certains points par où ils doivent passer. Quand la mélodie a été inventée la première, quand un musicien se réjouit d'avoir trouvé un bon trait de mélodie, cette mélodie suppose, renferme une certaine harmonie qui lui est nécessaire-

ment liée et qui a guidé implicitement l'esprit de l'artiste, parce que dans l'ordre naturel des choses elle est antérieure.

L'ignorance de la vraie doctrine concernant la fonction de l'harmonie dans la musique n'était pas le seul motif des griefs de Rameau contre l'enseignement qu'il avait reçu. Il se plaignait encore de n'y avoir pas trouvé une doctrine satisfaisante sur l'harmonie en elle-même. Les propriétés harmoniques n'y étaient pas classées rationnellement, ni exactement définies, ni ramenées à leurs vraies raisons. Elles s'y présentaient éparses, sans lien, ou bien groupées d'une manière purement empirique. Rameau jugea intolérable cet état arriéré de la théorie. Il ne voulut pas s'accorder de trêve qu'il ne l'eût refondue ou, pour mieux dire, constituée. La réfection des principes fut pour lui le chemin nécessaire de la création. On pourrait (ce n'est pas mon cas), contester la justesse de ses idées sur le rôle primordial de l'harmonie dans la composition musicale. Mais pour son explication des lois et règles de l'harmonie, tout le monde y a adhéré. Elle est devenue classique, je veux dire scolaire.

Nous pouvons le comparer d'une part à Malherbe, d'autre part à Descartes. Sa réforme participe de l'esprit de ces deux grands hommes. Elle ressemble à celle de Malherbe en ce sens que Rameau est un artiste qui aspire à définir les conditions générales de la pureté et de la grandeur dans le style. Elle ressemble à celle de Descartes, parce que ces conditions dépendent essentiellement de la conduite de l'harmonie et que l'harmonie repose sur des raisons physiques et mathématiques qu'il s'agit de fixer et de coordonner. Le fils de l'organiste de Dijon a trouvé dans son berceau le génie de l'art et le génie

scientifique. De ces deux dons, le premier était sans doute le plus fort; mais, bien loin d'étouffer ou de refouler l'autre, il lui a servi d'excitant; il lui a fourni, imposé l'objet même de son application. La matière des études de Rameau, c'est la physique et la mathématique de la beauté sonore. Je l'ai comparé à Descartes et à Malherbe. C'est exactement la même comparaison que faisait le plus grand connaisseur du siècle, Voltaire, quand il l'appelait « notre Euclide-Orphée ».

J'essaie d'écrire de manière à être entendu de tout le monde, savants et ignorants. Aurai-je, en dépit de ma bonne intention, usé d'un langage un peu trop spécial? Voici une autre façon de présenter les mêmes choses.

On peut dire que, depuis ses origines, la musique a traversé trois grandes phases, a existé sous trois formes : la forme monodique, la forme polyphonique, la forme harmonique.

La monodie, c'est le chant sans accompagnement (ou rudimentairement accompagné par une seule note). La musique de l'antiquité et le plain-chant, qui en est la continuation, sont monodiques.

A cette forme a succédé, avec la Renaissance, la polyphonie. Celle-ci porte en elle une harmonie, puisque plusieurs voix chantant ensemble des traits différents doivent toujours se trouver entre elles dans des rapports harmoniques justes. Mais la marche harmonique du morceau, c'est-à-dire le choix des accords et des successions d'accords à réaliser n'est pas, aux yeux du compositeur polyphoniste, l'objet principal et essentiel de l'invention musicale; ce n'en est que l'objet secondaire et, en quelque sorte accidentel. Ce qu'il considère avant

tout, ce sont les rapports entre les lignes mélodiques parcourues par chacune des parties concertantes. Ces lignes sont prises comme autant de figures entre lesquelles doivent continuellement se réaliser certains rapports formels, sensibles aux yeux qui regardent la partition non moins qu'aux oreilles qui l'entendent exécuter. Un trait mélodique, énoncé par une partie, passera successivement dans toutes les autres, soit qu'elles l'imitent directement, soit qu'elles lui fassent subir certaines transformations régulières sous lesquelles il demeure reconnaissable et est toujours lui-même. Imitations, renversements, resserrements ou allongements des motifs donnés, tels sont les ressorts du jeu polyphonique. L'harmonie n'est qu'une condition à laquelle ce jeu se soumet; elle est traitée ici comme si elle n'avait qu'un intérêt négatif.

La doctrine de Rameau explique et justifie l'avènement de l'harmonie à la royauté musicale. Cette doctrine, ainsi qu'il arrive à tous les grands réformateurs, est d'ailleurs injuste pour le passé. Rameau méprise le plain-chant, la polyphonie du XVIe siècle, comme on méprisait alors le gothique et nous sommes bien loin de partager cet exclusivisme. Nous savons goûter la beauté expressive de la monodie d'église et les merveilles de la verve polyphonique chez un Jeannequin, un Lassus, un Josquin des Prés, un Palestrina, un Vittoria. Mais en elle-même la thèse de Rameau est la vérité. La découverte complète du monde de l'harmonie, l'harmonie, connue enfin dans toute sa richesse et donnée comme fondement à la composition, ç'a été là pour l'art musical un immense progrès. De ce progrès sont nés les grands et superbes genres dont la

nature et les proportions dépassent infiniment la puissance et les ressources inhérentes aux formes antérieures de la musique : je veux dire les genres de la symphonie et de l'opéra. Ces formes, la forme moderne ne les exclut pas du tout. Au contraire,elle les enveloppe, leur laissant toute la part qui leur revient dans l'expression.

Aurai-je été encore trop technique, trop hermétique dans ma façon de parler? La littérature me fournira une analogie qui ne laisse rien à désirer en clarté.

Quand on affirme que la langue qu'ont écrite nos grands classiques, Malherbe, Racine, Bossuet, Voltaire est supérieure à la langue ou plutôt aux langues, passablement individuelles, parce que mal fixées, qu'ont écrites Montaigne, Rabelais, Amyot, n'émet-on pas une vérité certaine et acquise? Nul n'en peut sérieusement douter. Il est certes permis de regretter, avec Fénelon, dans le français classique la perte de certaines qualités naïves qui donnaient beaucoup de charme aux génies littéraires du XVI[e] siècle. Mais, par la fixation de son vocabulaire, la clarté et la précision de ses termes généraux, la fermeté de sa syntaxe, l'ordre admirable de ses constructions, la perfection de ses rythmes, le français classique l'emporte de beaucoup sur le français des époques antérieures, comme organe de la raison, comme instrument de poésie et d'éloquence. Or il y a en musique également une langue classique, une langue de Bossuet. Et de cette langue souveraine, de cette langue dans laquelle ont été écrits les plus hauts et durables chefs-d'œuvre, si Rameau n'est pas le premier à avoir compris les conditions constitutives, les lois naturelles, les méca-

nismes essentiels, du moins est-il celui qui les a entendus de la manière la plus complète et la plus philosophique, qui les a le mieux coordonnés et déduits, qui en a, avec le plus de force intellectuelle, essayé et en partie réussi la synthèse.

II

La doctrine technique de Rameau se trouve exposée dans le *Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel* qui a paru en 1722, et dans la *Génération harmonique,* donnée en 1737. Ce sont là les deux principaux ouvrages théoriques de Rameau; ils trouvent leur complément dans une nombreuse série de dissertations et monographies publiées d'année en année pour répondre à des critiques et éclairer ou développer des points mis en discussion. Tout cela est écrit dans une forme arrêtée et forte, mais souvent dense jusqu'à l'obscurité et surchargée jusqu'à la complication, qui ferait de l'étude des idées de Rameau un exercice réellement sévère, si l'on devait s'y livrer sur son texte même. Mais c'est ce dont on est heureusement dispensé par le travail de d'Alembert qui, dans ses *Eléments de musique théorique pratique d'après les principes de M. Rameau* (1752), nous apporte le résumé le plus simplifié et le plus lucide des doctrines du *Traité.* La peine que ce grand et illustre géomètre s'est donnée en faveur des conceptions d'un musicien prouve le rang qu'il assignait à celui-ci parmi les intelligences.

Quand le *Traité* parut, Rameau, né en 1683, touchait à sa quarantième année. Il n'avait encore publié qu'un recueil de pièces de clavecin. Dans les

dix années qui suivirent, il donna deux autres recueils du même genre et quatre « cantates françaises », courtes compositions, gracieuses, mais de peu de relief, pour une ou deux voix avec accompagnement de trois ou quatre instruments.

Les recueils de clavecin contiennent des chefs-d'œuvre devenus célèbres, auxquels les doigts prestigieux et les transcriptions habiles de M. Louis Diémer ont refait à notre époque une popularité. Cependant ces œuvres avaient bien moins contribué à faire connaître Rameau de ses contemporains que le *Traité,* dont le succès avait été considérable.

La faveur accordée par le public à un ouvrage aussi spécial et aride ne doit point nous surprendre. Elle était conforme à l'esprit du siècle. Les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle avaient mis à la mode les matières de connaissance expérimentale ou plutôt ils avaient procuré un aliment merveilleux au besoin de philosophie naturelle que l'évolution des idées avait fait naître dans la société polie. Ce goût s'était répandu et généralisé. Il a trouvé son expression éclatante et amusante dans le fait de Voltaire et Mme du Chatelet se montant à la campagne un cabinet de physique (sans être bien maîtres des éléments de cette science) et traduisant les *Principes* de Newton. Les découvertes et systèmes de Rameau sur les propriétés harmoniques et leur « génération », sur les raisons physiques et mathématiques de la jouissance musicale, bénéficièrent de cette curiosité. Mais la gloire qu'en retira l'auteur ne pouvait être que d'un ordre un peu austère, comme celle des grands raisonneurs qui apportent aux hommes plus de lumières que de plaisir.

Qui eût cru qu'il n'allait pas se contenter de cette gloire et qu'il s'apprêtait à conquérir, par dessus le marché, celle, plus enviable, des créateurs de plaisir, des favoris d'Apollon? Qui eût cru que ces trente ans d'une vie si laborieuse n'avaient été que l'avant-propos de sa vie et qu'il allait entrer, à cinquante ans passés, dans la phase brillante et magnifique de sa carrière, en se révélant comme un des plus grands inventeurs de poésie de l'époque moderne? Oui, c'est à cinquante ans passés, à la fin de l'année 1733, que Rameau, se décidant à aborder le théâtre, a donné son premier opéra, *Hippolyte et Aricie,* premier anneau de cette chaîne merveilleuse qui comprend les *Indes galantes, Castor et Pollux, Dardanus,* les *Fêtes de Polymnie, Pygmalion, Platée,* pour n'en citer que les plus beaux chaînons. S'essayer à cet âge dans un genre où l'on ne peut valoir que par la jeunesse et la force de l'imagination, n'était-ce pas folie? Un amateur de symboles pourrait dire que ce n'était pas, dans l'existence de l'artiste, la première folie de cette sorte. Il s'était marié, à quarante-deux ans, avec une jeune fille de dix-huit; il n'avait pas eu à s'en repentir, et elle lui avait donné une charmante fille. A cinquante ans, il se livre aux embrassements de la Muse et il reçoit d'elle des inspirations égales à celles des plus grands et dont certaines, sont, à mon goût, supérieures à tout ce qui existe en musique.

III

On ne peut s'intéresser à Rameau sans se demander pourquoi la manifestation de sa grande faculté

créatrice a été si tardive. Plus d'un biographe a cru résoudre la question en alléguant les relations formées un peu avant l'année 1732 entre le musicien et le fermier général Le Riche de la Popelinière, dont la femme était son élève. La protection de ce fastueux mécène aurait encouragé Rameau à aborder le théâtre, parce qu'elle lui apportait la certitude d'y être accueilli. Une telle explication est trop matérielle. Rameau a entrepris son œuvre dramatique quand il s'est senti des facultés assez fortes pour exécuter ce qu'il rêvait. C'est un fait que l'appui de La Popelinière a beaucoup contribué à lui ouvrir les portes de l'Académie royale et à répandre dans le public l'attente de grandes choses de sa part. Mais il est moralement certain que ce qui l'a engagé dans des travaux d'une grandeur de proportions et de style toute nouvelle pour lui, c'est le magnifique développement acquis par ses ressources et moyens d'expression. La Popelinière a été l'échelle dont il s'est servi pour cueillir des fruits mûrs. Mais ce qui a fait mûrir ces fruits, c'est la montée de la sève intérieure. Le fait de cette maturité splendide survenue dans l'arrière-saison, voilà ce qu'il y a d'intéressant.

Comme on aimerait posséder les confidences de l'artiste sur lui-même, pour la longue époque cachée de sa vie qui a précédé cette période d'éclat! Mais, bien loin d'être initiés à l'histoire de ses sentiments, nous ne le sommes que d'une manière très imparfaite à l'histoire de son existence, pendant les vingt années écoulées entre le moment où il quitta la maison paternelle et celui où il s'établit définitivement à Paris.

Fils de Jean Rameau, organiste à l'église Saint-

Étienne de Dijon, il commença ses études classiques au collège des Jésuites de cette ville. A en croire son biographe dijonnais, Maret, dont la brève notice fut écrite immédiatement après sa mort, « il se distinguait dans ce collège par une vivacité peu commune; mais pendant les classes, il chantait ou écrivait de la musique et ne passa pas la quatrième. » Il avait retenu de ces études assez écourtées assez de latin pour pouvoir lire des traités de composition écrits en cette langue. Mais il était demeuré quelque peu inexpert au maniement de la langue française et le même Maret nous apprend qu'un jour « une femme qu'il aimait lui en fit le reproche; il se mit aussitôt à étudier le français par principes et y réussit au point de parvenir en peu de temps à parler et à écrire avec correction. »

A dix-huit ans, il partit pour l'Italie, afin de se perfectionner dans son art. Mais il n'alla pas plus loin que Milan, n'y fit qu'un court séjour et revint en France. Il y a des raisons d'admettre, bien qu'on n'en soit pas certain, que pendant quelque temps il voyagea et « vécut à l'aventure, gagnant ses frais de route à jouer de l'orgue dans les églises ou du violon dans l'orchestre d'une troupe ambulante ». Au début de 1702, nous le voyons s'installer à Avignon, pour y tenir l'orgue de l'église de Notre-Dame et, quelques mois plus tard, il obtient le même emploi dans la cathédrale de Clermont en Auvergne. C'est là qu'il composa ses premières pièces de clavecin et peut-être les « cantates » qu'il publia plus tard, mais dont la renommée, en tout cas, ne franchit pas alors les bornes de la province. Il passa quatre ans à Clermont. Comme l'envie de changer de place lui était venue avant l'expiration de l'engagement qui

le liait au chapitre de la cathédrale et qu'il ne pouvait décider les chanoines à lui rendre amiablement sa liberté, il aurait — d'après une tradition — pris le parti héroïque de se rendre impossible en jouant de l'orgue d'une manière affreuse. Cependant, le même trait ayant été rapporté de son frère Claude, organiste à Dijon, il y a lieu de le mettre en doute.

De Clermont, il se rend à Paris où il va vivre de deux places d'organiste : l'une chez les PP. de la Mercy, l'autre chez les Jésuites de la rue Saint-Jacques. Ici commence la partie très mal connue de sa carrière. On n'a pu fixer la durée exacte de ce premier séjour à Paris pendant lequel il n'acquiert pas de réputation. On sait seulement que, par la suite, il a passé quelques mois à Dijon dans sa famille en 1715, et qu'il a vécu à Lyon ; mais on ignore la situation qu'il a occupée dans cette ville. On le ressaisit enfin à Clermont où il est retourné et où les chanoines n'ont pas dû garder trop mauvais souvenir de son algarade (à supposer qu'elle ne soit pas une fable) puisqu'ils lui ont rendu sa place d'organiste. Clermont possède alors deux grands musiciens dans deux genres différents de musique : son organiste, Rameau, et son évêque, Massillon. C'est là que s'achève le *Traité d'harmonie,* fruit de vingt années de réflexion et de travail, « un très gros, trop gros volume, écrit expressivement M. Laloy, qui sent la province et la solitude », mais un volume plein de génie et de découvertes, qu'il ne reste plus qu'à lancer dans le monde. Rameau sent maintenant la gloire toute proche et il part, sans esprit de retour, pour Paris. En 1723, nous l'y trouvons fixé à titre définitif.

Sur ce qu'il a éprouvé, désiré, souffert, rêvé, au cours de ces vingt années « de province et de solitude », les amis que lui a faits la gloire, l'interrogent quelquefois, mais sans obtenir de réponse. Au dire de l'un d'eux, il était muet sur son passé; il ne s'en ouvrait à personne, pas même à madame sa femme. Les hommes célèbres, ceux-là surtout qui le sont devenus sur le tard, ont un penchant bien naturel à raconter leurs années obscures, comme s'ils voulaient les associer à la lumière de leur renommée et à l'immortalité présumée de leurs ouvrages. Ce penchant ne se manifestait pas chez Rameau. Il jugeait sans doute que tous ces solliciteurs de confidences lui demandaient des paroles inutiles. Et je suis convaincu que, s'il leur avait répondu quelque chose dans ce genre : « Ce que j'ai fait pendant ces vingt ans où j'étais le plus inconnu des musiciens français? J'ai créé la science de l'harmonie et j'ai appris à composer une musique telle qu'il n'en a pas encore résonné de pareille », ces mots auraient renfermé, à ses yeux, tout ce qui dans l'histoire de sa personnalité méritait qu'une importance y fût attachée par lui-même, ou par l'univers. C'est dans le même esprit que Descartes, questionné sur ce qui lui était advenu en « son poêle » dans la Hollande où il s'était retiré, aurait pu répondre : « J'ai inventé l'analyse mathématique et un système du monde ». J'ai rapproché ces deux hommes pour leurs facultés intellectuelles. Leurs humeurs prêteraient aussi à un certain rapprochement. Ce sont deux solitaires. Et tels ils sont, non par mélancolie ou misanthropie naturelle, mais par l'effet de l'extraordinaire force de pensée et d'imagination qui les fixe dans le rêve et la poursuite continuelle

de l'œuvre à créer, qui les y fixe, dirai-je, d'une manière d'autant plus forte que cette œuvre a un caractère puissamment systématique. Ils ne détestent pas la société des hommes ; ils y préfèrent habituellement la société de leurs idées. A l'envers du commun des mortels, c'est celle-ci qu'ils trouvent animée et celle-là qui leur paraît languissante. Le soliloque auquel ils se livrent est d'un intérêt passionnant, d'une richesse de matière inépuisable et les conversations, les visites qui les y arrachent ne leur apportent pas de compensation suffisante, du moins dans la plupart des cas. Mais est-ce bien soliloque qu'il faut dire ? L'œuvre que ces mortels supérieurs élaborent dans leurs méditations et leurs veilles s'adresse au genre humain, est pour le genre humain ; elle en fera la curiosité, les délices, elle prendra place parmi les instruments de son éducation, elle entrera dans le patrimoine de la civilisation. Ne les appelons donc pas des solitaires ; ce sont eux qui vivent dans la compagnie la plus large, eux qu'on pourrait appeler, dans leur demi-claustration, les hommes les plus « répandus » et les plus sociables ; trop de commerce avec quelques individus gêne pour eux ce commerce avec l'humanité qui seul contente leur vaste désir. Il n'y a rien de plus peuplé que la longue solitude provinciale de Rameau ; peut-être ses voisins le trouvent-ils abstrait et distrait ; il vit avec tous ceux dont les créations qu'il prépare feront la lumière et l'enchantement.

A Paris, au milieu des bruits de la ville, des milles tracas de l'artiste en vue, des intrigues de théâtre, il restera le même homme. Il faisait seul d'interminables promenades, arpentant à l'écart les allées des jardins publics et, si quelqu'un l'obligeait

à lui adresser la parole, il avait l'air, nous est-il dit, « de sortir d'une espèce d'extase ».

N'allons pas, là-dessus, nous le figurer comme un bonhomme, comme un naïf et innocent rêveur étranger à tout ce qui n'est pas la musique, sans action et sans défense dans la vie. Tel n'est pas du tout son type. Son abstraction n'est pas le voluptueux laisser-aller d'un élégiaque qui redoute la dureté des contacts humains et la fatigue des affaires. C'est le parti d'une volonté forte et tenace qui a horreur de la dispersion et se concentre sur le principal, l'*unum necessarium*. Les affaires ne l'effrayent pas et les gens avec qui il en a sont menés par lui tambour battant. On le connaît comme un rude personnage, énergique, impérieux, brusque et même cassant. Il fait trembler les artistes chargés de l'exécution de ses œuvres. Aux répétitions, « il s'asseyait dans le parterre où il voulait être seul ; si quelqu'un venait l'y trouver, il le repoussait avec la main sans lui parler et sans même le regarder ». Détail significatif : il est avare, d'une solide avarice bourgeoise qui, sur ce fond de grandeur et de génie, forme un trait de haute couleur et eût fait la joie de Regnard, inspiré sa verve. Mais il n'y a aucune raison de penser que cette avarice, si elle a un peu dépassé les bornes de la sagesse, soit allée jusqu'à la monstruosité. Nous ne devons pas davantage confondre une certaine âpreté du caractère, un certain mordant sentencieux et dur de l'esprit avec la figure d'homme brutal, insensible et dénaturé, d'époux barbare, de père bourreau que lui ont façonnée ses ennemis, notamment Diderot, Grimm, le chansonnier Collé. Cette plèbe littéraire ne mérite pas de crédit. Manifestement, elle se venge de coups

de boutoir reçus, de livrets d'opéra refusés. Le grand homme, dont un de ses concitoyens nous dit que « le vide qu'il trouvait dans la société la lui faisait négliger », devait être coutumier de redoutables exécutions accomplies sur la personne des niais, des sots, des déclamateurs et des intrigants. C'était, n'en doutons pas, un fort honnête homme et qui ne manquait même pas de bonté ; mais il en était fort économe ainsi que de ses écus glorieusement gagnés. Il existe des témoignages de son aide généreuse envers des artistes dont le talent l'intéressait.

Il était de très grande taille, d'une extrême maigreur qui lui donnait « plus l'air, dit Chabanon, d'un fantôme que d'un homme ». Grimm le trouve « aussi hâve et aussi sec que M. de Voltaire », auquel il ressemblait par les traits, mais sans en avoir la physionomie malicieuse. L'expression de son visage était sévère, « tous les traits en étaient grands et annonçaient la fermeté de son caractère ».

Voltaire, Rameau ! Il existe une gravure du temps où l'on voit ces deux échassiers se serrant la main et se complimentant. Elle est symbolique. C'étaient sans nul doute les deux plus beaux esprits de leur siècle.

IV

A part les indications de Maret concernant les études incomplètes de Rameau au collège des jésuites de Dijon, nous ne possédons pas de renseignements directs sur la formation intellectuelle du musicien, sur ses auteurs préférés, ses lectures. Gardons-nous de croire qu'il n'ait pas donné de soins à la culture de son esprit et que la musique ait borné

l'horizon de ses idées. Il existe une lettre de lui qui constitue à cet égard un témoignage précieux. Elle a été trouvée dans les papiers du littérateur Houdar de la Motte, qui était connu comme un librettiste à succès. Rameau, songeant à s'essayer au théâtre, lui demandait un livret et cherchait à lui inspirer confiance.

Qui dit un savant musicien, lui écrit-il, entend ordinairement par là un homme à qui rien n'échappe dans les diverses combinaisons de notes; mais on le croit tellement absorbé dans ces combinaisons, qu'il y sacrifie tout, le bon sens, le sentiment, l'esprit, la raison. Or ce n'est là qu'un musicien de l'école; école où il n'est question que de notes et rien de plus : de sorte qu'on a raison de lui préférer un musicien qui se pique moins de science que de goût. Cependant, celui-ci, dont le goût n'est formé que par des comparaisons à la portée de ses sensations, ne peut tout au plus exceller que dans certains genres, je veux dire dans des genres relatifs à son tempérament. Est-il naturellement tendre? Il exprime la tendresse. Son caractère est-il vif, enjoué, badin? sa musique y répond pour lors. Mais sortez-le de ces caractères qui lui sont naturels, vous ne le reconnaissez plus. D'ailleurs, comme il tire tout de son imagination, sans aucun secours de l'art par ses rapports avec les expressions, il s'use à la fin. Dans son premier feu, il était tout brillant; mais ce feu se consume à mesure qu'il veut le rallumer, et l'on ne trouve plus chez lui que des redites ou des platitudes. — Il serait donc à souhaiter qu'il se trouvât pour le théâtre un musicien qui *étudiât la nature avant de la peindre* et qui, par sa science, sût faire le choix des couleurs et des nuances dont son esprit et son goût lui auraient fait sentir le rapport avec les expressions nécessaires... La nature ne m'a pas tout à fait privé de ses dons et je ne me suis pas livré aux combinaisons des notes jusqu'au point d'oublier leur liaison intime avec le beau naturel...

De ce texte, dont le langage est un peu embarrassé, mais le sens clair et fort et la portée singu-

lièrement large, rapprochons cet autre, tiré du *Traité d'harmonie* :

Un bon musicien doit se livrer à tous les caractères qu'il veut dépeindre et, comme un habile comédien, se mettre à la place de celui qui parle ; se croire être dans les lieux où se passent les différents événements qu'il veut représenter, et y prendre la même part que ceux qui y sont les plus intéressés ; être bon déclamateur, au moins en soi-même...

Ces superbes sentences écartent, non seulement en ce qui touche Rameau lui-même, mais d'une manière générale, un préjugé trop répandu contre l'intelligence des musiciens. Vous trouverez beaucoup de gens tout disposés à croire que le génie de la création ou de l'interprétation musicale s'accommode d'un faible développement de cette faculté, qu'on peut être un musicien supérieur sans avoir d'esprit. C'est là une sorte de lieu commun. Mais c'est une erreur profonde. Du moins, cette idée n'est-elle pas plus vraie quant à la musique qu'elle ne l'est quant aux autres arts. Elle l'est, de part et d'autre, dans la même mesure. On a pu voir en tous temps des poètes, des peintres, des sculpteurs qui joignaient à un talent réel une tête tout à fait ordinaire, parfois même une tête faible, sans jugement, hospitalière aux fadaises et aux niaiseries. Mais ce talent était toujours quelque chose de petit, il n'allait pas loin ; il ne disposait que d'un fond très borné ; il n'avait, comme on dit, qu'une note et, l'ayant donnée une fois, il était condamné à la répéter toujours, quel que fût le sujet choisi. Quand elle était avec ce sujet en discordance trop manifeste, tout ce qu'il pouvait faire, c'était de la forcer, mais non pas de la renouveler. Les termes dont se

sert Rameau caractérisent à merveille les menus mérites et les vastes insuffisances de ces talents sans tête. Que ces termes soient assez généraux pour pouvoir formellement et, sans que nous y changions rien, s'appliquer à tous les arts, voilà qui ne peut que renforcer leur autorité particulière à l'égard de la musique. La vertu primordiale d'une belle musique, c'est la vérité de l'expression, la fidélité à la nature. Et, comme le dit Rameau, l'étude de la nature n'est pas comprise dans l'étude spéciale de la musique; le sens du juste rapport entre la chose à exprimer musicalement et la formule sonore qui l'exprimera est un sens que l'éducation musicale ne donne pas et qui engage en quelque sorte la justesse de toute la pensée. Il n'y a eu de musiciens vraiment grands que ceux qui ont ajouté aux propres dons de leur art la capacité de réfléchir sur l'homme, les situations humaines, les passions, c'est-à-dire une supériorité générale de l'esprit. Mais il est de toute évidence que ce sont précisément ceux-là qui, disposant du fond d'impressions le plus étendu, le plus varié et le plus nuancé, ont eu besoin de manier la langue musicale la plus riche et les ressources de la technique la plus forte et la plus subtile. La puissance et la finesse du sentiment ne dispensent pas de la maîtrise et fertilité techniques; elles en exigent au contraire le plus haut développement.

Tels sont les principes de Rameau. Ils sont admirables. Ils le seraient, quand même le souffle lui aurait manqué pour les appliquer efficacement dans ses propres œuvres. Mais, à vrai dire, cette hypothèse est contradictoire. Les idées de Rameau sur son art ont quelque chose de fort et de souverain

parce qu'il les tire de l'expérience de sa propre puissance créatrice. Supposons que ses œuvres musicales fussent perdues et qu'il ne nous restât que ses écrits, on dirait en les lisant : « Celui-là a dû être un grand créateur. »

V

De savants et délicats musicographes, comme MM. Lionel de La Laurencie et Laloy, nous ont offert de l'œuvre musicale de Rameau de très recommandables analyses, conçues en termes techniques. Dans un travail comme celui-ci, qui s'adresse à un public ami de la musique, mais non versé dans les secrets de la facture musicale, c'est plutôt par ses qualités expressives et poétiques qu'il convient de caractériser l'invention et la manière d'écrire du maître. Une analyse qui s'attache à cet aspect peut n'être pas moins instructive ni exacte, surtout si elle ne se refuse pas quelques références discrètes à la technique. Cette analyse, je n'entends pas d'ailleurs, et tant s'en faut, la donner intégralement. Les ouvrages de théâtre de Rameau sont nombreux ; il est impossible, il serait inutile de les parcourir tous. Mieux vaut en choisir un comme type, le suivre dans tout son développement, puis relever dans les autres les traits nécessaires pour compléter l'image que cette première étude nous aura formée du génie et des inspirations de l'artiste.

Castor et Pollux est jugé par la plupart des connaisseurs son chef-d'œuvre. Opinion certaine, si on lui fait signifier, non pas qu'il y a dans l'invention musicale de *Castor* plus de sève, de grandeur

et de grâce que dans celle d'*Hippolyte* ou de *Dardanus,* mais qu'entre toutes les productions dramatiques de Rameau, *Castor* est celle qui présente dans son ensemble le plus d'unité, de suite, d'équilibre et d'harmonie, le mouvement le plus alerte et le mieux enchaîné. De ce mérite, nous devons, pour une bonne part, faire honneur au poème, qui rattache habilement à l'action les parties de ballet et de « spectacle ». L'auteur de ce poème est P.-J. Bernard. Voltaire admirait son *Castor.* Il y trouvait « bien des diamants brillants. »

Comme toutes les ouvertures de Rameau, l'ouverture de *Castor* comprend deux parties, dont la seconde est en forme de fugue. La première, d'un style grave, d'un accent vigoureux, sonne comme un appel aux idées héroïques de l'âme, à ses mouvements les plus fiers ; elle forme le propre prélude d'un drame qui glorifie l'héroïsme du dévouement et le sacrifice de la passion à une cause supérieure. La fugue annonce les brillants et gracieux divertissements qui vont s'y mêler. C'est une fugue à la française, extraordinairement vive, sans la moindre pesanteur scolastique, allante, rapide, sonore et où chaque note a de la gaîté et de l'esprit.

Le rideau se lève sur un prologue mythologique, les noces de Vénus et de Mars, la guerre cédant la place aux plaisirs. Rameau sait mettre du naturel dans ces sortes de scènes ; la chorégraphie et la figuration s'y mêlent d'animation dramatique ; les dieux, déesses, héros y paraissent sous un caractère précis et distinct auquel ils s'abandonnent avec naïveté, ils y prennent une part active ; c'est ce qui permet au musicien de tempérer d'une grande variété de nuances délicates la magnificence de l'en-

semble. Je relèverai particulièrement ici : 1° la « symphonie » en *ut* majeur qui annonce la descente de Vénus et de Mars sur la terre, deux groupes de fragments mélodiques contrastés, l'un auquel convient la douceur des flûtes, l'autre coloré de l'éclat des trompettes, mais offrant, dans leur opposition (et ceci est le trait d'un grand maître) l'unité et la continuité d'une seule mélodie ; 2° la « gavotte en rondeau » en *la* majeur, jouée d'abord par l'orchestre, puis reprise par la voix sur ces paroles : « Renais, plus brillante, paix charmante... » Un admirable thème, d'une forme à la fois sinueuse et simple, thème de danse, mais aussi, comme tous les thèmes de danse chez Rameau, thème de sentiment, quelque chose comme le pas léger d'une jeune femme qui s'avancerait en observant dans ses mouvements la cadence la plus pure et en souriant d'un air énigmatiquement tendre. Elle ne s'avance pas d'un trait. Après chaque pas elle hésite, s'arrête, le temps de reprendre avec plus de grâce encore sa marche quasi aérienne. Six fois de suite elle suspend ainsi notre enchantement, pour mieux le faire renaître, jusqu'à ce qu'enfin elle le couronne en achevant avec une aisance merveilleusement mesurée et son onduleuse évolution et l'expression de son sourire. 3° Le menuet chanté par l'Amour : « Naissez, dons de Flore », une des lignes mélodiques les plus divinement tranquilles, une des plus sereines expressions de la volupté qu'ait jamais imaginées Rameau.

Je rapproche de ce prologue le divertissement du troisième acte dont l'inspiration est analogue. Jupiter, pour détourner Pollux du dessein qu'il a formé de s'offrir à Pluton à la place de son frère Castor,

fait paraître devant lui les plaisirs de la terre. Dans la gerbe d'inspirations que le musicien réunit ici encore, comment ne pas mettre à part cette fleur superbe : l'air pour Hébé et ses suivantes, en *mi* majeur : « Que nos jeux comblent vos vœux ! » Une longue mélodie dont la pure régularité du cours, la perfection absolue des coupes symétriques semblent tenir du miracle, quand on songe que son développement ne compte pas moins de vingt-trois mesures à trois temps en mouvement modéré. Cela dépasse, je crois, tout ce que j'ai cité. C'est un hymne à la volupté aussi, mais où passe le souffle d'une émotion sacrée à la Lucrèce.

VI

Le sujet dramatique de *Castor et Pollux,* c'est le sacrifice de Pollux renonçant à la vie terrestre pour retirer Castor des enfers en y prenant sa place. Sacrifice cruel, non pas à cause des joies et de la gloire que la terre offre en abondance à un demi-dieu et auxquelles Pollux n'est pas plus attaché qu'il ne convient à une grande âme, mais à cause de la belle Télaïre qu'il aime. Télaïre était l'amante de Castor et, du vivant de celui-ci, Pollux l'aimait déjà secrètement. Mais, après la mort de son frère, il a osé lui déclarer son amour et il s'est senti d'autant plus enhardi à le faire qu'il a, dans un combat vengeur, tué Lincée, le meurtrier de Castor, et qu'il en a apporté les dépouilles à Télaïre. Comment ne pas compter qu'un tel hommage, s'ajoutant à l'argument, déjà décisif, fourni par le tré-

pas de Castor, lui conquerra cette belle! La fidèle Télaïre est, hélas! invincible. Passionnément attachée à Castor par delà le tombeau, elle a formé sur Pollux un bien autre dessein que de le lui donner pour remplaçant. Né de la même mère que Castor, mais ayant pour père Jupiter, Pollux est plus qu'un mortel; il peut ce que les mortels ne peuvent pas. Il peut, à l'exemple d'autres héros antiques, pénétrer aux Enfers et reprendre au maître de ces lieux une de ses victimes pour la restituer à la lumière. En réponse aux ardents aveux de Pollux, et les repoussant avec une grâce subtilement respectueuse, c'est ce trait de dévouement que Télaïre lui demande. Que vaut pour lui, demi-dieu, l'amour d'une simple femme? Comment peut-il y attacher tant de prix? La gloire a bien plus d'attrait. Et combien éclatante dans les siècles celle qui s'attachera à cette expédition infernale!

Mais Télaïre, pas plus que Pollux, ne sait pas à quelle condition un tel haut fait pourra s'accomplir. La pire! Le libérateur de Castor devra se substituer à lui chez Pluton. Il y pourra entrer, mais il n'en pourra sortir. Jupiter, dont l'assentiment est nécessaire à l'entreprise, fait connaître à son fils la terrible loi à laquelle son dessein est assujetti. Il le laisse d'ailleurs libre et maître d'en décider, non sans avoir rappelé à sa pensée et évoqué sous ses yeux les charmes de la vie. Un douloureux combat s'engage dans le cœur de Pollux. S'il demeurait sur la terre, Télaïre ne changerait-elle pas? s'obstinerait-elle éternellement dans ses refus? Mais l'amour fraternel, la fierté chevaleresque, l'enthousiasme de la gloire l'emportent.

Tandis que Pollux s'approche de l'entrée des Enfers, un personnage, que l'auteur n'a su qu'assez faiblement intégrer dans l'action, bien qu'il y prenne à certains moments une part fort éloquente, lui suscite des obstacles : c'est la jeune Phébé qui aime Pollux d'un amour malheureux. Elle a assemblé les peuples que le héros gouverne pour qu'ils le retiennent par leurs supplications et leurs larmes. Pollux ne se laisse pas amollir et, de même, il écarte à coups d'épée la nuée des démons furieux qui lui barrent la route.

Castor, dans le séjour des ombres heureuses, se livre au charme des champs élyséens et aux réminiscences mélancoliques de ses terrestres amours. Ni la douce perspective du retour à la vie, ni la douleur qu'il éprouve en apprenant que son frère, son libérateur, est son rival, ne troublent chez lui le sens de l'honneur. Il ne consentira pas à la mort de Pollux. Il accepte de revenir sur la terre pour un jour seulement. Mercure l'y transporte. Et l'extrême brièveté de son bonheur mêle de tristesse les tendres propos qu'il échange avec Télaïre dans une agréable allée de la campagne de Sparte. Mais, comme il se dispose à redescendre chez les ombres, des chants de joie éclatent. Jupiter, satisfait de l'épreuve, rend les deux frères à la vie et, en récompense de leurs sentiments, leur promet qu'ils seront élevés au rang des étoiles.

Le poète Bernard a traité cette matière en vers brillants — et souvent trop brillants — de la petite école du XVIIIe siècle et dans un goût plus voisin de l'Arioste que de Racine, ce que nous n'aurons garde de lui reprocher, car on pourrait dire que l'Arioste est le plus grand des poètes d'opéra. Cependant, il

y a dans *Castor* de grandes notes raciniennes. Mais c'est la musique de Rameau qui les y met.

Les divertissements, danses et figurations, amenés par le développement du sujet sont les suivants : au premier acte,l'entrée des athlètes et des guerriers qui célèbrent, par leurs jeux et leurs chants, la victoire de Pollux sur Lincée; au 2e, l'entrée d' « Hébé à la tête des plaisirs célestes, tenant dans leurs mains les guirlandes de fleurs dont ils veulent enchaîner Pollux » ; au 3e, les chœurs et les sarabandes des démons qui, pour effrayer Pollux, « sortent de l'Enfer à travers les flammes » ; au 4e, le ballet chanté des « ombres heureuses » ; au 5e, en manière de finale, la réunion « des astres, planètes, satellites et dieux », fêtant la gloire de leurs nouveaux confrères Castor et Pollux.

Par quelques touches, dont la faiblesse ne m'échappe pas, j'ai essayé d'évoquer la riche et profonde poésie, la savante naïveté, le coloris magnifique et délicat de Rameau, peintre des attraits et des plaisirs de la vie, des fêtes de la nature. Rameau, peintre des fêtes guerrières, des jeux des athlètes et des soldats, n'est pas moins grand. Il l'est peut-être davantage. Peut-être Mars l'inspire-t-il plus vivement encore que Vénus et le remplit-il de plus d'enthousiasme. Le divertissement du premier acte est extraordinaire de puissance et de gaîté virile. Particulièrement, l'air pour les athlètes : « Éclatez, fières trompettes » se signale par une force, un jet de rythme et un feu de la mélodie auxquels je ne vois rien à comparer chez les maîtres. Hændel, lui-même, qui montre pourtant bien du génie dans des tableaux de ce genre et à qui cette note héroïque est familière, n'a pas ce degré de verve, ce « droit au

but ». Il y met un peu d'apprêt et de solennité. Il n'a pas, dans son incontestable grandeur, cette légèreté, cette rapidité de trait, à la française.

Quant à la partie proprement dramatique de *Castor,* je choisirai, parmi les infinies remarques auxquelles elle pourrait donner lieu, celles qui me semblent les plus significatives.

On a beaucoup critiqué les récitatifs de Rameau. On leur a reproché leur sécheresse, leur froideur, leur tour formaliste et guindé, leur monotonie. Je ne dirai point que Rameau n'ait pas en certains endroits donné lieu à ce grief. Mais, si on le généralise, il est absolument faux; et la vérité, c'est qu'en cette partie si difficile, si délicate, de l'art dramatique musical, il a créé d'immortels modèles de force expressive. Le type du récitatif, tel qu'il l'a conçu et souvent réalisé, est quelque chose d'admirable, et Monteverde (quoique avec un génie d'expression profondément différent) est le seul maître dont l'art puisse être, dans ce domaine, comparé au sien. Chez les Italiens, depuis Pergolèse, chez Glück, chez Mozart, chez Rossini, chez les Français de la première moitié du XIXe siècle, le récitatif se présente comme partie sacrifiée; on s'en sert dans les passages dramatiques tempérés, auxquels ne conviennent pas l'élan et l'expression lyrique de l'*air;* et l'on admet que ce qui sied en ces endroits, tout au moins faute de mieux, c'est une déclamation chantée, une mélopée plus ou moins accentuée dans ses contours et accompagnée par quelques accords dont le but sera plutôt de soutenir la voix que de contribuer réellement à l'expression. Mais un « mieux » n'est-il pas possible? N'y aurait-il pas, entre le vide de musique propre aux récitatifs de cette école et la

plénitude de musique qui distingue les airs, un intermédiaire réalisable? Faut-il accepter, comme une imperfection fatalement inhérente au genre de l'opéra, cette sempiternelle alternance de vide et de plein, d'espaces désertiques et de fleurissantes oasis, dont le spectateur n'est pas moins rebuté que la vérité et la nature n'en sont offensées? Je cite Monteverde et Rameau comme les plus grands entre les musiciens d'opéra qui ont été d'un autre avis. Je m'empresse d'ajouter qu'ils l'ont été, parce qu'ils pouvaient l'être et qu'ils pouvaient l'être parce qu'ils étaient des maîtres incomparables dans le maniement de l'harmonie. Sauf Mozart (dont l'attention ne se porta pas sans doute de ce côté), les praticiens du *recitativo secco,* quelque génie qu'aient pu montrer par ailleurs certains d'entre eux, étaient loin de les égaler dans cet ordre et c'est pourquoi ils étaient un peu condamnés au *recitativo secco.* Ce qui revient, en effet, aux parties de récitatif, c'est l'expression du sentiment nuancé et, s'il appartient naturellement à la mélodie de traduire le sentiment dans ses états de simplicité, de détermination prononcée, de franc élan, l'usage subtil de toutes les ressources de l'harmonie est nécessaire pour le rendre dans ses nuances, parce qu'il est dans la nature de l'harmonie de fournir d'infinies nuances, quand du moins on sait s'en servir comme certains l'ont fait. Je ne tombe pas dans un excès et je ne dis point que la ligne du chant, ses coupes, la manière dont il scande les paroles n'aient pas ici autant d'importance; mais les mouvements de la pensée ne peuvent prendre leur relief que grâce à une harmonie qui se modèle continuellement sur eux. Par la manière dont ils satisfont à ces conditions, le plus grand nombre des

récitatifs de *Castor* comptent parmi les plus belles choses de la musique. Ils ne contiennent pas moins de musique que les airs ; mais c'est une autre nature de musique.

Je prendrai comme exemple celui qui introduit le fameux air : « Tristes apprêts... » et qui s'y lie par une modulation célèbre, quand Télaïre prie Phébé de la laisser seule avec ses larmes devant le monument funèbre de Pollux, ou encore les répliques douloureuses et fières de Pollux, lorsque son père lui apprend que, pour délivrer Castor, il devra se séparer à jamais de celle qu'il aime. De grandes convenances (présence d'une étrangère, égards pour la souveraineté et la bonté de Jupiter) obligent ces personnages à n'épancher que d'une manière douce et contenue ce qui pourtant leur met le cœur au désespoir. C'est pourquoi il fallait le récitatif. Mais, à travers les inflexions mesurées du langage, combien les touches et les contrastes d'une harmonie intense et modelée d'une main frémissante savent nous rendre présente la plus secrète agitation de ces cœurs !

Comment n'insisterais-je pas sur la merveille des merveilles : la scène d'amour du cinquième acte entre Castor et Télaïre ? Une scène d'amour traitée tout au long en récitatif, voilà qui nous change à la fois des impuissances du *récitativo secco* et de nos habitudes d'éloquence romantique. Rameau s'est servi de ce mode, parce que la vérité le voulait. Les deux amants ne sont réunis que pour un jour ; l'heure qui les rapproche est aussi celle qui leur commande des adieux éternels.Comment pourraient-ils se livrer aux étreintes heureuses, aux abandons, aux chants éperdus ? Leurs âmes sont partagées

entre l'ivresse et l'accablement. D'autres musiciens, et parfois des grands, ayant à traiter une situation analogue, ont exprimé successivement et séparément les deux dispositions contraires, se donnant de part et d'autre libre carrière d'éloquence, mais trahissant la nature. Rameau l'observe. Il se tient dans la note vraie de cet état d'âme mixte; il en rend la double palpitation. En est-il moins émouvant? Il ne l'est que davantage et il l'est d'une manière bien plus élevée et pénétrante. Lisez-les et relisez-les, ces quatre pages immortelles depuis ces mots : « Le ciel est donc touché des plus tendres alarmes... » jusqu'à ceux-ci :

Hélas! le puis-je croire?
Quand, parjure à l'amour, ingrat, tu ne fais gloire
Que d'être fidèle au trépas!...

Relisez-les et vous ne vous en lasserez pas. Quel rythme! Quelle démarche! Quelle délicatesse! Quelle mesure! Que de cœur! Et quelle musique! Je sais, dans la musique moderne, de longs duos d'amour, couverts d'une gloire méritée, qui remplissent l'orchestre de mouvement, la salle de sons et les âmes de vertige. Combien j'aimerais mieux avoir écrit ces quatre petites pages, ce murmure mélodieux et divinement scandé de tendresse et de douleur!

C'est la manière française. Il y faut revenir... si l'on peut. Ce n'est pas commode. C'est infiniment difficile. C'est le comble de la finesse musicale et de l'exquis dans la sensibilité. Mais c'est la manière française.

Wagner s'est vu, lui aussi, aux prises avec le problème du récitatif. Car la musique de Wagner se

partage elle-même en récitatifs et airs, comme l'a fait, le fait et le fera en tous les temps et sous tous les cieux la musique de théâtre, attendu que ce partage est absolument inévitable et qu'il n'est pas moins impossible d'écrire de la musique dramatique qui ne soit pas une sucession de récitatifs et d'airs qu'il ne l'était à M. Jourdain de parler sans faire de la prose. Seulement, s'il ne se conçoit pas de discours dramatico-musical où ces fonctions ne soient remplies, elles peuvent l'être sous bien des formes diverses et celle que Wagner a choisie pour ses récitatifs n'est pas une des choses que je goûte le plus dans son art. Afin de les remplir de musique (but louable en lui-même) et d'éviter entre eux et les parties chantantes ces désobligeantes solutions de continuité, ces heurts qui doivent être évités, en effet, il en compose le tissu de fragments qu'il emprunte aux thèmes mélodiques de l'ouvrage et qu'il développe, combine, travaille, selon les procédés du contrepoint et de la symphonie. Je ne veux pas discuter ici la valeur (très variable) des résultats que ce procédé lui donne. Ce qui est certain c'est que, pour des Français, il n'y a rien de plus lourd, de plus asservissant, de plus scolastique, de plus écrasant. Rien qui convienne moins à nos alertes tempéraments. Ce qui nous convient, c'est un récitatif qui suive naïvement la nature et qui ait l'attrait d'une spontanéité d'expression et d'une fraîcheur d'inventions continues. C'est la manière de Rameau et elle est, encore une fois, beaucoup plus difficile à attraper.

VII

Les *airs,* chez Rameau, sont de deux sortes, ou, pour mieux dire, de deux degrés. Les uns, plus courts, offrent une forme intermédiaire entre le récitatif et l'air de grande envergure. Ils font corps avec le récitatif lui-même ; ils s'insèrent dans son développement et en sont comme une phase plus soutenue. La déclamation libre cède la place au chant proprement dit, mais à un chant dont le mouvement mélodique est ménagé de manière à ne pas contraster à l'excès avec cette déclamation et à en sembler la suite naturelle. C'est au tact du musicien de sentir les points où le discours demande ce ton un peu plus élevé, cette diction plus rythmée. On peut citer comme exemples, dans la deuxième scène du premier acte, les deux airs : « Que le sort de vos ennemis !... » et « Quelle faible victoire ! » La retenue mélodique de ces phrases permet la même aisance naturelle dans le retour au récitatif.

Cette forme est nécessaire à la vérité de l'expression dans la musique de drame. Son absence y fait un vide sensible et les plus vives jouissances musicales éprouvées par ailleurs ne compensent pas le malaise que cette lacune cause à tout esprit juste. Elle a disparu de l'opéra quand en a disparu, avec les Italiens modernes et, il faut bien le dire, avec Glück (dont cette remarque ne rabaisse aucunement le génie), cette grande richesse, cette surabondance de moyens musicaux que les vieux Italiens, comme Monteverde et Stradella, que Rameau, leur vrai successeur, savaient y employer. Elle a disparu

quand a prévalu une doctrine qui faisait grief à Rameau d'avoir mis dans ses opéras « trop de musique ». Ce trop de musique était précisément ce qui rendait possible la demi-teinte, tout comme en peinture il n'y a qu'une riche palette qui puisse nuancer et graduer le coloris. Mais ce qui permet la demi-teinte exclut-il l'application opportune des couleurs prononcées et vives? Tant s'en faut. Comme tous les artistes vraiment grands, Rameau a les unes et les autres. Il puise au même fond sa double supériorité dans l'expression délicate et dans les vigoureuses inspirations de l'éloquence. Si quelqu'un a su mettre de l'énergie dans sa musique, c'est bien lui. Il n'a pas son pareil pour les tours concis et forts, pour les franchises primesautières et les élans foudroyants du jet mélodique. Cette hardiesse est le caractère le plus frappant de ses *airs* de la seconde sorte, de ses airs, au sens propre et plein du mot. Mais ce qu'il y a d'admirable, c'est que, grâce aux graduations, ces beaux coups de force surviennent eux-mêmes avec un naturel parfait.

Dans l'école à laquelle je l'oppose et qui le remplaça, l'air, le grand air ne surgit qu'avec quelque apprêt. Les tours musicaux par lesquels on est forcé de l'introduire semblent annoncer que des choses sérieuses, de grandes choses vont être dites et qu'il vaut maintenant la peine de prêter l'oreille. Si réussi et si beau que soit l'air, cela choque, cela favorise, appelle presque les mauvaises manières de l'interprète, comme acteur et comme chanteur. Chez Rameau, du moins dans ses meilleurs endroits, rien de tel. Les grandes expressions du chant et de l'orchestre naissent de la progression même du senti-

ment et du dialogue avec une spontanéité telle qu'on en éprouve l'effet enlevant sans les avoir, pour ainsi dire, remarquées. On se trouve dans la haute mer de la musique sans s'être aperçu qu'on quittait le rivage. Le musicien, emporté par l'exaltation de la passion qu'il traduit, se livre à toute sa verve et frappe avec allégresse la matière sonore, et il la frappe de préférence aux endroits les plus sensibles, à ceux qui répondent à l'appel avec le plus de netteté, de puissance et de plénitude; je veux dire, sur ces notes tonales, sur ces accords parfaits que les musiciens faibles ou trop subtils n'osent aborder qu'en hésitant, en biaisant, en équivoquant, parce que le vague ou le flou général de leur discours en supporterait mal la précision souveraine et le sens tranché, mais que les grands maîtres vigoureux se sont toujours plu à faire sonner, sans petites précautions ni ambages, à coups redoublés et sur de longs espaces, conformément à la décision robuste et à la majesté d'allure de leur pensée. Nul, pas même l'auteur de la *Symphonie héroïque* et de la symphonie en *ut* mineur, n'a mis plus d'entrain que Rameau dans ce maniement familier et superbe de ce qu'on pourrait appeler les fondamentales du monde des sons. Voyez, à la scène IV, de l'acte II, la réplique de Pollux à Jupiter : « Ah! laisse-moi percer jusques aux sombres bords », cette affirmation de résolution et d'héroïsme juvénile. Le tissu musical en consiste (on peut le dire du moins à très peu de chose près) dans une suite de six accords parfaits dont le rythme, lui-même répété six fois, suivant lequel leurs notes constitutives résonnent successivement, de la plus haute à la plus basse, suffit à faire le morceau le plus original, le plus

mâle, le plus fier et le plus dru du monde. Il n'y aurait qu'à modifier un peu cette remarque pour caractériser, parmi bien d'autres, ces deux airs absolument différents et de celui-là et entre eux : le chant de passion et de vengeance de Phébé au début du Ve acte, ou, à la scène III de l'acte III, le rapide récit de la vision prophétique de Télaïre : « Son char a reculé tout à coup devant moi... » une page aussi chaudement teintée que mouvementée, qui fait penser à certains passages du *Rheingold.* Toujours l'accord parfait! Décidément, c'est avec lui que la musique frappe ses coups les plus forts. Mais n'est-ce pas le lieu commun qui fournit aux orateurs et poètes supérieurs leurs traits les plus saisissants? Ce qu'il y a de paradoxal dans la dénomination du lieu commun, c'est qu'il n'est qu'à la portée des têtes exceptionnelles.

L'observation du naturel inspire d'ailleurs à Rameau des façons diverses d'amener les airs. Il arrive qu'il en souligne l'entrée par quelque tour plein de grandeur. Ainsi, pour « Tristes apprêts... », Télaïre, demeurée seule, peut enfin s'abstraire du monde extérieur pour se livrer à la méditation douloureuse de la mort de son héros. Une modulation de haute allure, l'apparition soudaine d'un large et très simple rythme, un prélude grave et pathétique marquent ce moment. Tout le monde connaît le chant sublime qui suit et devant la beauté duquel s'inclinaient la passion antiramiste de Diderot et l'envie un peu dénigrante du jeune Grétry. Tout le monde? Je le croyais. Mais voici ce que me contait récemment une de nos cantatrices célèbres. Elle eut un jour l'occasion de prier un de nos chefs d'orchestre non moins notoire de l'accompagner au piano

dans « Tristes apprêts... » Quand le morceau fut fini : « C'est beau cette affaire-là, s'exclama l'excellent musicien. De qui est-ce? » Il savait par cœur tout son Beethoven et tout son Schumann. Mais il ne savait pas de qui est « Tristes apprêts...» Ce petit fait est le signe d'une longue époque à laquelle la guerre et la victoire française auront mis fin. L'essentiel, c'est que notre homme ait senti et prononcé que c'était beau. De cette beauté, je ne donnerai d'autre commentaire que le mot d'un de mes amis, profondément sensible à la musique, qui ne connaissait rien au-dessus de « J'ai perdu mon Eurydice... ». Je lui fournis l'occasion d'entendre : « Tristes apprêts... » Il chercha l'expression exacte de son sentiment : « Cela, dit-il, est d'un ciel supérieur. »

Qu'on l'entende comme l'expression d'une comparaison entre ces deux morceaux et non d'une comparaison générale entre Rameau et Glück. Nous ne donnerons pas à l'auteur de *Castor* le pas sur l'auteur d'*Armide*. Ces deux grands hommes sont des pairs. Et il ne manque pas de rencontres où le second l'emporte. A mon goût, l'air de *Castor,* au début de l'acte IV : « Séjour de l'éternelle paix... » est loin de valoir le chant d'Orphée saluant ce même séjour des Champs Elyséens ou celui de Renaud contemplant les jardins d'Armide. On peut demander, en revanche, si Glück aurait pu traduire avec ce mélange de large poésie musicale et de touches fines le débat de conscience de Pollux, au commencement de l'acte II :

> Nature, amour, qui partagez mon cœur,
> Qui de vous sera le vainqueur?

Après avoir parlé des récitatifs et des airs, il

resterait à considérer les scènes et les actes dans leur développement. On sait de quelle importance sont dans l'art dramatique l'équilibre et la bonne conduite de ces ensembles. Dans l'art dramatique musical, ils exigent une particulière simplicité d'économie. A cet égard, *Castor* est une très belle réussite. Les divertissements qui s'intercalent dans le drame, loin d'en dissiper l'émotion, l'embellissent et la poétisent. Le poète s'est montré fort habile homme. *Dardanus* peut être cité comme le signe du défaut contraire. Le drame, très faible, et qui a plutôt pour ressorts des machines que des sentiments, semble fait pour les divertissements et non pas eux pour lui. Il est à craindre que malgré de vastes parties d'une musique admirable, cet ouvrage ne fût froid à la représentation. Rameau, qui mettait ses librettistes au supplice, en les obligeant sans cesse à défaire et refaire leur texte, n'exerçait, autant qu'il me semble, que sur la prosodie et le détail des paroles cette censure très redoutée. Sur la conception générale, il se montrait accommodant, en quoi on ne peut certes lui donner raison, et il a fait partiellement tort à l'avenir de son œuvre. Mais dans *Hippolyte,* qui, comme *Castor,* est de Pellegrin, et de Pellegrin guidé par Racine, il avait trouvé ainsi une pièce excellente. J'aurais pu choisir *Hippolyte* comme objet d'une analyse destinée à mettre en lumière la forme de l'opéra chez Rameau. *Castor* cependant m'apparaît comme un tout plus parfait. Je trouve dans les rôles d'Hippolyte et de Phèdre une part de froideur et de faiblesse, quelque chose de ce guindé qu'on reprochait au maître. Mais je suis beaucoup plus frappé des prodigieuses créations musicales que contient cette

œuvre, créations d'un genre dont *Castor* ne donne pas l'idée.

Tous ceux qui connaissent la partition pensent bien que j'en ai surtout en vue le deuxième acte, l'acte des enfers, où la puissance d'évocation fantastique se mêle à la grandeur d'un tragique réel.

Quelle soudaine horreur ton destin nous inspire!
Où cours tu, malheureux? Tremble et frémis d'effroi!
Tu quittes l'infernal empire
Pour trouver les enfers chez toi!

Ainsi chantent les Parques à l'adresse de Thésée et l'on croit sentir le crime de Phèdre, avec ses suites effroyables, rôder dans les détours des demeures souterraines à la suite du malheureux héros. Le tragique humain ajoute ses couleurs propres à la couleur des peintures infernales. Quand on songe à la hauteur de style et à la force de jet de la musique que cet acte présente et, pour ainsi dire, déchaîne à son début, on est confondu de voir le souffle de l'artiste non seulement se soutenir, mais s'élargir et augmenter jusqu'à la fin. On s'émerveille en observant que, des deux éléments qui s'opposent et luttent dans cette suite de scènes, d'une part l'humanité, la générosité, la bravoure, la tendresse de Thésée, d'autre part l'insensibilité éternelle des puissances de l'Erèbe et la colère vengeresse de Pluton (*illacrimabilis Pluto*) l'un n'a pas été traité avec moins de force que l'autre. Ils se rehaussent réciproquement.. Et le « trio des Parques », chantant ensemble en notes lentes la malédiction prophétique, tandis que dans l'orchestre retentissent, au milieu du sifflement des vents infernaux, les voix d'airain de la fatalité, ce trio qu'il faut connaître, si l'on veut savoir jusqu'où peut

aller la puissance de la musique, ne serait pas ce qu'il est, s'il ne suivait la magnifique et touchante imploration de Thésée : « Puisque Pluton est inflexible... » Ici ce n'est plus des intervalles simples et des consonnances parfaites que le musicien fait usage. Il lance à toute volée l'essaim des chromatismes, comme Pluton lancerait les diables. Mais, maniés par cette poigne, les chromatismes ont eux-mêmes la fermeté du plus dur métal. Si l'on veut trouver des choses comparables à celles-ci, il faut se porter à l'acte V, aux plaintes de Thésée découvrant son erreur et son crime involontaire : « Grands dieux ! de quels remords je me sens déchiré... » Le si beau passage « Puisqu'on met entre nous un rempart éternel... » a d'émouvantes analogies mélodiques avec les adieux de Wotan.

Nous devrions, pour être complet (complet dans le petit cadre de cette étude), caractériser les ballets de Rameau comme nous avons essayé de caractériser ses « tragédies » — car c'est là le nom significatif sous lequel se présentèrent aux contemporains *Hippolyte, Castor* et *Dardanus*. Et nous prendrions comme type le « ballet héroïque » des *Indes galantes,* abondant en beautés gracieuses et fraîches et dont la « première entrée » particulièrement a le charme d'une fresque de Tiepolo... Mais, si attrayant qu'il fût de mettre en lumière la variété de l'œuvre du maître, nous craindrions de tomber dans un détail fastidieux et mieux vaut, au point où nous en sommes, résumer notre sentiment en quelques remarques générales.

VIII

J'ai mis l'accent sur les hautes vertus de l'expression dramatique chez Rameau, parce qu'il arrive souvent qu'on les méconnaisse et qu'on le représente lui-même comme un grand symphoniste égaré dans l'opéra. Je crois avoir montré, tout au contraire, que le même fond de richesse musicale où s'alimente son inspiration symphonique lui fournit aussi l'éloquence, la variété et le nuancé de son expression dramatique. Si, dans la somme de son œuvre, la symphonie semble tenir une place plus considérable que la musique de drame, c'est tout d'abord que le nombre de ses ballets l'emporte sur celui de ses tragédies et c'est aussi que, dans deux de ses quatre tragédies, *Dardanus* et *Zoroastre,* les ressorts moraux de la tragédie sont trop faiblement conçus pour pouvoir lutter d'importance avec la partie figurative et féerique qui est l'occasion de la symphonie proprement dite (j'inclus dans celle-ci la musique de danse).

Rameau, symphoniste, est l'égal des plus grands. Il suffirait de feuilleter ses partitions pour reconnaître que Mozart ni Beethoven ne le dépassent dans l'invention. Il n'a pas les grands adagios contemplatifs de Beethoven ; cette note lui est étrangère. Mais Beethoven n'a pas sa fantaisie pittoresque, cette fantaisie si drue, d'une si étonnante originalité créatrice. Tous deux s'égalent par la force de l'enthousiasme. Mais, si l'enthousiasme de Beethoven soulève et organise des masses sonores beaucoup plus vastes, celui de Rameau jette des feux

plus fulgurants. Autant dire que Rameau est un Français, un Français du XVIIIe siècle, et que Beethoven est d'une autre race. Si Rameau (tenez-vous bien, je vais proférer un blasphème), si Rameau eût écrit le finale de la IXe symphonie, *l'Ode à la joie,* il n'en eût pas fait cette extraordinaire architecture de sons, mais il n'y eût pas mis non plus cette pesanteur ; il y eût mis réellement plus de joie.

Ce n'est point d'ailleurs sur ce rapprochement qu'il faut insister et je ne le fais que pour marquer un rang, plutôt que pour ajouter quelque trait à la peinture d'un génie. Une comparaison entre Rameau et Hændel serait plus féconde. Ils sont exactement cotemporains, et, si grandes que soient leurs différences, on sent chez eux la participation à un certain style commun de la musique européenne qui porte encore les marques du XVIIe siècle. Mais je voudrais faire remarquer un autre rapport, plus intéressant et plus instructif.

Rameau a écrit des opéras mêlés de grandes parties symphoniques. Et les symphonies de Rameau sont motivées par des scènes mythologiques et fabuleuses, qu'elles ont pour but d'illustrer et d'animer musicalement. Or, il y a eu après lui un autre grand musicien, et un seul, dont l'œuvre offre exactement ce même aspect, et qui a fait de la musique la même sorte d'application. C'est Richard Wagner. Leurs mythologies diffèrent. Celles de Rameau sont empruntées à la fable classique, et les modèles des figures qui y paraissent, des paysages dans lesquels elles se déroulent, ont été conçus et élaborés par les peintres de Rome et de Venise, de telle sorte qu'elles s'enveloppent de tout l'éclat d'un long héritage de beauté. Les mythologies wagnériennes sont prises dans la

fable germanique et scandinave, dont le moins qu'on puisse dire (sans d'ailleurs en méconnaître les attraits) c'est qu'elle n'approche, en goût ni en esprit, de la fable grecque ; et les réalisations scéniques de ce merveilleux, beaucoup plus gros, sont très loin de comporter le même degré de style. Cependant, la parité des genres est suffisante pour jeter un peu de ridicule sur ces esprits qui se délectent aux images théâtrales de Wagner et y goûtent la fraîcheur de la nature, tandis qu'ils taxent d'artifice celles de Rameau et les relèguent parmi les vieilleries et les friperies de l'art. Comme si les filles du Rhin étaient une imagination plus artificielle que Diane et ses chasseresses, ou les Nornes que les Parques ; et comme si surtout les secondes n'étaient pas infiniment plus près de nous que les premières et surtout beaucoup plus riches de sens.

Mais ce qu'il convient de relever, ce sont les analogies d'esprit musical correspondant aux analogies entre les sujets de musique. Rameau et Wagner ont donné à leurs musiques de symphonie le tour de véritables créations plastiques. Je ne veux pas dire qu'ils soient des descriptifs, le mot serait faible ou plutôt l'idée inexacte. Il s'agit d'un acte de l'imagination beaucoup plus profond et plus fort que celui de décrire. Les poétiques impressions des spectacles de la nature et de la fantaisie inspirent à ces maîtres des formes musicales, d'autant de hardiesse dans le rythme que de simplicité dans la mélodie, d'un étonnant relief et qu'on appellerait volontiers des synthèses par la musique. « La musique de Rameau, écrit fort bien M. Lionel de La Laurencie, cherche sa fin en dehors d'elle-même. Elle s'efforce de peindre, d'exprimer. Elle a une fonction extra-

musicale ; elle vise sans doute à traduire des sentiments humains, mais aussi et surtout à transposer des spectacles, des visions, à en caractériser les apparences et la signification profonde. C'est par là que Rameau est un grand, un magnifique musicien. Ses thèmes s'offrent à nous avec une netteté et une fermeté de contour étonnantes. Ils ont une précision merveilleuse et quelque chose de définitif. Leur clarté tonale est parfaite et leur caractère nettement indiqué. » Ces traits s'appliqueraient, à une importante nuance près, aux plus fameux thèmes symphoniques de la *Tétralogie*. La nuance, c'est que ceux-ci ont, dans leur splendeur, une lourdeur qui d'ailleurs leur sied. Nous préférons la matière légère de Rameau. Elle n'est pas de moins bonne trempe.

La comparaison se borne d'ailleurs à ces figures sonores. Les modes selon lesquels les deux maîtres les développent diffèrent autant que possible. Et l'on sait assez quelle immense distance existe entre eux, pour ce qui tient au côté dramatique et à l'expression de l'humain : la même qui s'aperçoit entre les héros de la plus noble origine poétique et littéraire, qui remplissent le théâtre de Rameau et les figures colossales, mais à peine vivantes, demi-hommes et demi-éléments, qui forment le personnel des drames wagnériens.

Une œuvre comme celle de Rameau n'appartient pas seulement à l'histoire de la musique. Elle a sa place dans l'histoire du goût général, dans l'histoire de la civilisation. Considéré à ce point de vue, l'auteur de *Castor* nous apparaît comme une des figures d'artistes les plus imposantes que la France ait produites. Une harmonieuse dualité de nature, ou,

pour mieux dire, de formation, réunit en sa personnalité les traits de deux grandes époques : le XVIIe siècle et le XVIIIe siècle. Du XVIIe, il tient le ton de fierté, de grandeur, de noblesse, la vigueur et l'ampleur oratoire qui sont la marque la plus frappante de son style ; il tient son souci dominant de la clarté, de la précision, de l'arrêté, de l'ordre symétrique dans les formes ; il tient la doctrine qui exige une sorte d'exactitude et de perfection mathématiques dans les réalisations de la beauté ; il tient enfin la dignité du ton tragique qu'il prend sans effort là où il le faut. Tous ces traits l'apparentent plus à Bossuet, Descartes, Racine qu'à Voltaire. Mais ce qu'il offre de particulier, c'est d'avoir su, dans cette langue qui a la grandeur d'un autre siècle, si supérieur sous le rapport de l'art, exprimer son siècle. Il a fait passer dans sa musique la sensibilité et l'imagination de ses contemporains. Leurs rêves ont trouvé en lui un interprète : rêves de vie selon la nature, d'innocence pastorale, de charme dans la volupté, de grâce et de légèreté dans la passion, de bonheur par la délicatesse et le rayonnement du plaisir. Cet idéal moral et poétique se reflète dans ses ouvrages avec autant de douceur et d'éclat que dans les peintures de Watteau et de Fragonard. Est-ce à dire qu'il en ait été personnellement séduit, intimement touché, qu'il ait été l'homme des sentiments et des désirs qu'il revêtait d'une expression si belle, qu'il s'y soit livré, qu'il en ait partagé l'ivresse ? Il y a ici une nuance, une distinction à poser. Par le caractère, comme par la tête, Rameau est un homme d'un autre temps. C'est un bourgeois de la vieille école, positif et sévère, d'éducation cartésienne, le moins enclin du monde aux chimères sen-

timentales et aux illusions idylliques. Il n'y a dans cette âme haute et ferme aucun coin pour la bergerie. Mais c'est un très grand artiste, au coup d'œil subtil, habile à pénétrer le sens de ce qui l'entoure, à en saisir passionnément l'attrait et la grâce, à le transformer en riche substance pour son art, à en jouir mieux que par le cœur, par la pensée. On le comparerait à quelqu'un de ces grands peintres, comme la France en a eu, qui, arrivés à Paris de leur village et y ayant conservé (non sans quelque malice) au milieu de la gloire, leur grosse allure de paysan et leurs broussailles rustiques, n'ont pas eu leurs pareils pour rendre sur la toile la poésie des suprêmes élégances féminines. Tel Rameau à l'égard de l'idyllisme du XVIII[e] siècle. C'est une barbare erreur (et la barbarie en vient d'Allemagne) que l'erreur de certaine école contemporaine qui veut qu'un artiste s'identifie aux états d'âme qu'il traduit, qu'il les éprouve en lui-même, qu'il les « vive » en quelque sorte. Il faut au contraire qu'il les domine, qu'il les voie de haut, seul moyen de les pénétrer profondément et d'en dégager ce qu'ils renferment d'humanité générale. Rameau me paraît avoir participé à la sensibilité de son siècle de cette façon supérieure, avec cette indépendance et cette sérénité. C'est par là qu'il a été un grand poète. Ce grand poète que, selon une opinion communément admise, et d'ailleurs vraie, le XVIII[e] siècle n'a pu trouver dans les lettres, la musique le lui a donné.

Et Rameau s'est emparé de cette haute place, parce qu'il gardait, au milieu de ce siècle charmant, la trempe d'un siècle plus fort.

IX

J'en viens aux ennemis de Rameau, à la guerre que lui firent Rousseau, Diderot, Grimm, le parti encyclopédique (Rousseau se brouillera plus tard avec les encyclopédistes; mais c'est maintenant entre eux et lui une chaude et ostensible amitié).

Cette guerre n'était pas la première que Rameau eût eu à soutenir. A l'époque de ses débuts au théâtre, il s'était vu fort attaqué par les lullistes. Mais leur hostilité n'était pas dangereuse, et elle ne pouvait avoir qu'un temps. C'était exactement l'hostilité des partisans du vieux Corneille contre le jeune Racine.

Tout grand artiste a commencé par se heurter à ces résistances d'un public que surprend la nouveauté de son langage. Rameau devait d'autant plus sûrement en triompher que, bien loin de vouloir détrôner le Florentin, il le proclamait à bon droit son maître et son guide. Son art, comparé à celui de Lulli, n'avait rien de révolutionnaire. Il continuait celui de Lulli. C'était l'art de Lulli, avec un très grand progrès en richesse musicale, en variété, en souplesse, en coloris. C'était la tragédie musicale de Lulli, reprise par un artiste qui, à un génie poétique au moins aussi beau et à un sens expressif aussi élevé, joignait l'avantage d'être un plus grand musicien et beaucoup plus fertile en ressources. Cette abondance d'invention, tout ce magnifique jeu de musique auquel on n'était pas accoutumé, étourdirent et éblouirent tout d'abord l'oreille des

habitués du théâtre. Mais bientôt ils s'y reconnurent et Rameau eut ses enthousiastes.

Les attaques dont j'ai à parler furent beaucoup moins honnêtes. La passion personnelle, l'esprit de coterie et d'intrigue y eurent beaucoup plus de part que la conviction loyale et désintéressée. Il est à peu près impossible d'accuser Jean-Jacques de mauvaise foi dans son pamphlet contre Rameau; car, pour être de mauvaise foi, il faut pouvoir être de bonne foi et, d'une tête comme celle de Jean-Jacques, on est également fondé à dire qu'elle l'était toujours et qu'elle ne l'était jamais. Du moins, quand on examine sans prévention la substance des griefs élevés par lui contre la doctrine de Rameau, est-on bien forcé d'en reconnaître la qualité purement artificieuse et factice. Devant des arbitres de sang-froid, sur qui le battage des paroles et le jeu des diversions eussent été sans effet, Jean-Jacques, pressé d'exposer les raisons objectives qui le poussaient à discréditer ainsi le musicien, aurait fait piteuse figure.

Nous indiquerons les motifs qui entraînèrent à sa suite Diderot, Grimm et même d'Alembert. Mais il faut s'attacher avant tout au rôle de Rousseau, meneur mené (mené par les sombres ressentiments de son amour-propre, par ses idées de persécution, ses lubies) de cette tracasserie à grand orchestre qui fit du bruit comme une affaire d'État.

Jean-Jacques avait commencé par manifester à l'égard de Rameau une admiration dont les témoignages sont multiples. Il reconnaissait son génie de théoricien, il saluait en lui le propre créateur de la synthèse et de la classification de l'harmonie. Il ne goûtait pas moins ses opéras, dont il louait la puis-

sance d'expression pathétique, la richesse d'harmonisation et de couleur. Ces éloges, spécialement rapportés à *Dardanus,* aux *Indes galantes* et à *Hippolyte,* figurent dans un parallèle entre la musique française et la musique italienne qui n'a pas été publié, mais dont M. Tiersot, l'ayant étudié dans le manuscrit, nous donne l'analyse. La musique italienne y est mise très au-dessous de la française. Rousseau lui accorde le prestige « des beaux sons » et des brillants artifices mélodiques, tels que fredons, ritournelles, passages et vocalises; mais, pour le sentiment, il la trouve « glacée » et il dit qu'il n'est que la musique des Français qui sache parler au cœur. Ce qu'il y a d'amusant, c'est que la grande attaque contre Rameau, postérieure de deux ou trois années à ce petit écrit, va se présenter elle-même sous la forme d'une comparaison entre les deux musiques et qu'il n'y a guère qu'à interchanger les caractères que Jean-Jacques leur a précédemment attribués à l'une et à l'autre pour connaître la teneur de ses appréciations nouvelles. Cependant la musique française est plus maltraitée que ne l'était l'italienne. C'est elle maintenant qui est glacée et rebutante de fadeur, et elle n'a même pas les « beaux sons ».

Il faut bien convenir que Rameau avait fait ce qui dépendait de lui pour attirer la tempête. Rousseau, lui ayant respectueusement demandé d'examiner la partition des *Muses galantes* (sa première œuvre musicale) le maître se déroba parce que la lecture des partitions le fatiguait. Mais il consentit à entendre quelques morceaux de cet opéra-comique exécutés chez M. de la Popelinière. L'expérience tourna fort mal et nous en pouvons d'autant moins

douter que les récits que les deux intéressés ont faits de la scène concordent jusque dans les détails. Rameau s'écria que certains de ces morceaux « étaient d'un homme consommé dans son art et les autres d'un ignorant qui ne savait même pas la musique (1) » et il conclut sans plus de ménagements que ce qui était bon avait été pillé.

Évidemment, il eut tort de n'être pas poli, surtout envers un homme maladivement irritable. Mais la question qui intéresse la postérité est de savoir s'il avait raison dans son jugement. Nous ne pouvons nous reporter au texte des *Muses galantes* dont la partition ne nous est point parvenue. Mais nous avons les dires de Jean-Jacques qui nous fournissent toutes les lumières désirables. « Il est bien vrai, écrit-il, que mon travail, inégal et sans règle, était tantôt sublime et tantôt très plat, comme doit être celui de quiconque ne s'élève que par quelques élans de génie et que la science ne soutient point. » Il est vrai ?.. Non, ce n'est pas vrai, tel du moins que Rousseau l'énonce ; ce ne peut pas être vrai. Il est aussi impossible d'écrire « sans science » des fragments de musique « sublime » qu'il est impossible de faire des trouvailles de hautes mathématiques si l'on n'a pas la maîtrise des éléments. L'intention ne fait pas le pouvoir et le pouvoir ne vient que d'études suffisantes. Avec les plus beaux dons naturels, sans études, ce qu'on écrira de plus intéressant sera à moitié manqué, caractère qui ne saurait aller avec le sublime. Au surplus, la distinction que Rameau faisait n'était-elle pas celle de « sublime » et de « plat », mais celle de morceaux très bien

(1) *Les Confessions*, livre VII.

faits et de morceaux informes. C'est tout autre chose. Et là-dessus nous n'avons encore qu'à écouter les *Confessions*... « Il restait seulement quelques accompagnements et remplissages à faire. Ce travail de manœuvre m'ennuyait fort. Je proposai à Philidor de s'en charger, en lui donnant part au bénéfice. Il vint deux fois, et fit quelques remplissages dans l'acte d'Ovide; mais il ne put se captiver à ce travail assidu pour un profit éloigné et même incertain. Il ne revint plus et j'achevai ma besogne moi-même ». Je pense que pour quiconque sait lire, la chose est assez claire. Mais pour des musiciens la clarté est aveuglante. Les morceaux que Rameau avait trouvés bons étaient ceux qu'avait retapés Philidor, un des meilleurs musiciens de son siècle.

Rameau était d'ailleurs allé un peu loin. Tel qu'on le connaît, on comprend que la personnalité de Jean-Jacques ait dû l'agacer. Mais, s'il y eût mis un peu plus d'attention et de bienveillance, il ne l'aurait pas écrasé sous cette accusation sommaire de pillage.

Il aurait reconnu que, même dans le travail de Philidor, Jean-Jacques avait sa part. Nous n'avons plus, disais-je, les *Muses galantes*. Mais nous avons le *Devin du village,* qui a dû être composé de la même façon. Or, sans m'engager dans le détail (que je n'ignore pas) des nombreuses controverses auxquelles la question de l'authenticité du *Devin* a donné lieu et des solutions qu'elles a reçues, j'ose donner, comme une conclusion certaine, que tel ou tel musicien de profession avait dû mettre la main à cet ouvrage pour le rendre exécutable, mais que les mélodies les plus heureuses et les plus caractéristiques y sont de Jean-Jacques. La nature ne lui

avait pas refusé un certain don d'invention mélodique. Il savait trouver de jolis airs d'un tour sentimental, naïf et rustique. Mais il était sûrement incapable de mettre ses idées en œuvre dans une composition de quelque étendue. Il n'avait pas d'éducation musicale. Il n'avait jamais travaillé. La lecture du *Traité* de Rameau qu'il avait faite avec assez de soin pour le résumer approximativement en quelques articles de l'*Encyclopédie* n'avait pu suppléer au manque d'apprentissage pratique. Et, faute de cet apprentissage, non seulement il ne savait pas composer, mais la notion même de la composition musicale lui était demeurée étrangère. Il n'avait là-dessus que les idées les plus superficielles, les plus chétives, et même les plus fausses. Les termes dans lesquels il parle de la collaboration de Philidor suffiraient à nous le prouver. Parler des « accompagnements » comme d'un « travail de manœuvre » est un scandale, une grosse hérésie. Avec son don de mélodiste, non seulement Jean-Jacques n'était pas un musicien ; mais il n'était même pas un vrai connaisseur, un sérieux expert en cet art. Cela ne va pas l'empêcher d'en traiter fort doctoralement en sa *Lettre sur la musique française* et d'y émettre sur un ton de décision retentissante et d'autorité oraculaire les décrets de son incompétence.

L'exécution chez la Popelinière — exécution dans les deux sens du mot — avait eu lieu en 1744. Et la grande attaque contre Rameau s'est produite en 1752. L'éloignement relatif de ces dates pourrait faire croire que le ressentiment gardé n'y a été pour rien. Et ce qui confirmerait cette opinion, c'est que l'écrit inédit où Rameau est loué, date de l'année 1750. Mais un peu de « psychologie » dissipera peut-

être ces apparences. Il arrive qu'un sentiment de rancune couve et s'accumule longtemps au dedans avant de se manifester au dehors; il arrive qu'au dedans même, l'âme en qui ce sentiment a été semé attende, pour le laisser croître et s'y livrer franchement, que les moyens lui soient donnés de le satisfaire; le ressort de la passion, jusque-là modérée et adoucie par l'impuissance, se déclanche soudain et aux flottantes velléités de vengeance fait place une volonté résolue. Cette interprétation morale, appliquée à Jean-Jacques, affligera les personnes pour lesquelles il est un saint et je ne la donne pas comme évidente. Du moins est-il impossible d'en méconnaître la concordance avec les faits. En 1744, Jean-Jacques est un personnage obscur et Rameau le prince de la musique française. En 1752, Rousseau est un écrivain célèbre, soutenu par des amis, par un parti et, d'autre part, il s'est produit un événement artistique qui semble avoir retiré au grand musicien la faveur d'une notable partie du public. Voilà le moment que Jean-Jacques saisit pour l'attaquer. L'événement c'est la fameuse « guerre des bouffons ».

X

Les représentations données par la troupe des bouffons italiens à l'Opéra dans l'hiver de 1752, obtinrent un prodigieux succès. Parmi les douze ouvrages qu'ils produisirent et dont la plupart sont aujourd'hui ou totalement oubliés ou perdus, il y avait au moins un chef-d'œuvre, la *Serva padrona* de Pergolèse qui, déjà jouée à Paris en 1746, n'y

avait réussi qu'à moitié. Cet engouement mit à la mode le parallèle des deux musiques ou plutôt l'y remit : car depuis un demi-siècle la verve des amateurs s'était plus d'une fois exercée sur ce sujet qu'on trouvera traité notamment dans les *Lettres* du président de Brosses. Jean-Jacques suivit le courant et fit aussi la comparaison des Français et des Italiens. Seulement il les compara comme on compare le mal au bien, la mort à la vie, l'enfer au ciel.

Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible, que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue; que l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'écolier; que les airs français ne sont point des airs, que le récitatif français n'est point un récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.

C'est pour cette conclusion, pour ce « pétard » que tout le morceau, la célèbre *Lettre sur la musique française,* avait été écrit. Et l'objet que Rousseau y caricaturait sous le nom de musique française était exactement la musique des opéras de Rameau.

Il faudrait une grande naïveté pour s'attacher au détail des arguments sur lesquels Rousseau se piquait d'établir sa doctrine de furieux — ainsi, l'espèce de déduction, extraordinaire de subtilité et d'apriorisme, par lequel il prouve que la musique des Français ne peut avoir de mesure, ou encore sa théorie sur les accords incomplets et le remplissage harmonique qui ferait rire un écolier et à quoi Rameau se refusait à répondre autrement que par un haussement d'épaules.

Plus digne d'attention est sa comparaison entre les langues, au point de vue de leurs sonorités respectives. Il énonce avec évidente raison que l'italienne se prête beaucoup mieux au chant. Faut-il tirer de là que la française y soit rebelle et le rende nécessairement sourd et dur? Mettons les choses au pire et admettons que l'allemand soit au français, sous le rapport de l'harmonie naturelle, ce que le français est à l'italien. Les lieds de Schubert et de Schumann, chantés en allemand, ont beaucoup de charme, et il est désagréable de les entendre dans une autre langue, quand on en a reçu la première impression dans l'original. C'est qu'une musique étroitement enlacée aux paroles par le double lien de la justesse du sentiment et de l'exactitude prosodique (à des paroles d'ailleurs bien choisies) leur communique toute la sonorité désirable. Quelque chose peut-il sonner plus grandement que *Tristes apprêts?*

Rousseau n'a garde de mettre en opposition la musique française et la musique italienne en général. Si peu qu'il en sache, il en sait assez pour n'ignorer point que les raisons pour lesquelles il rebute Rameau tomberaient également sur les Italiens d'une époque passée, mais toute récente encore, sur Monteverde, Stradella, Carissimi et d'autres, pour ne rien dire de Lulli, dont il fait un Français. La formation et la conception musicale de Rameau l'apparentent à ces grands maîtres et, si son art est profondément français, s'il l'est comme du Descartes et comme du Racine, ce caractère national s'y allie à des traces non moins profondes d'influences italiennes du XVIIe siècle. La musique de Rameau et cette ancienne musique de l'Italie sont plutôt deux

provinces du même royaume que deux royaumes indépendants. Aussi Rousseau les enveloppe-t-il dans la même condamnation, et voici quelques-unes des formules de l'horreur qu'elles lui inspirent en cette saison : « ridicule emphase de science harmonique, pédantesque prétention de doctrine... musique méthodique, mais sans génie, sans invention et sans goût. »

> Tout cela n'aboutissant qu'à faire du bruit, ainsi que la plupart de nos chœurs si admirés, est également indigne d'occuper la plume d'un homme de talent et l'attention d'un homme de goût. A l'égard des contre-fugues, doubles fugues, fugues renversées, basses contraintes et autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir et que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût, qui ne subsistent, comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de le faire.

Mais les Français ne supporteront plus cela, parce qu'en l'an de grâce 1752 les « bouffons » sont venus « leur déboucher les oreilles ». Il avait fallu que les oreilles italiennes commençassent par se déboucher elles-mêmes. La thèse formelle de Rousseau est que cela est arrivé du jour où la France a perdu toute influence sur les musiciens italiens. C'est l'élément français qui gâtait les dons naturels de l'Italie, parce que tout ce qui en musique est antimusical est français. Ce sont deux termes équivalents.

Je me suis trop longuement expliqué sur Rameau pour avoir à le défendre contre cette tentative de travestissement. Le reproche de traiter la musique comme un exercice de scolastique et de pédantisme tombe souvent sur des gens qui le méritent et c'est peut-être le plus fâcheux qu'on puisse encourir. Mais, souvent aussi, il est l'alibi sous lequel se cache

et se venge un goût trop médiocre, trop lourd, trop peu sensible pour saisir le sens d'une musique riche et délicatement expressive. Il crie alors au pédantisme, il crie à l'abus de science, à la fugue! On est, malgré tout, étonné de voir Jean-Jacques se faire le porte-paroles de cette insuffisance de compréhension et de cette demi-inertie de sentiment et bouleverser toutes les notions de l'art, à seule fin d'ériger une telle disposition en véritable juge et souveraine arbitre de la bonne musique. Est-il sincère? Le temps est tout proche où il admirait les *Indes Galantes* de « contenir plus d'harmonie que tous les opéras italiens mis ensemble ». Voici cette harmonie devenue « l'emphase de science harmonique ». Mais ne nous embarquons pas dans la question de la sincérité chez Jean-Jacques! Le fait est que, son emportement et sa manie aidant, ce qui le charme, dans la musique des bouffons, c'est, à côté des incontestables finesses de certains de ses échantillons, son côté de décadence. Car il y a une décadence de la musique italienne qui commence alors, décadence qui durera fort longtemps, qui sera brillante, qui aura ses chefs-d'œuvre et ses génies, mais qui finalement conduira la musique de l'Italie à l'état de perdition où nous la voyons présentement. En quoi consiste cette décadence? Dans l'appauvrissement de l'écriture et du style musical, dans la libération de la mélodie qui ne se liera plus aux nuances de la vérité et de l'expression et n'aura plus souci que des voluptés du *bel-canto*... Voilà ce que Rousseau oppose à Rameau et je crois que si, au début, son ressentiment a contribué à former sa conviction, cette conviction n'a pas tardé à devenir sincère. La sensibilité languissante et paresseuse de Jean-Jac-

ques devait, tout compte fait, se plaire davantage à ce mode d'expression à la fois violent et relâché. Il a cru y trouver « la nature ». Et le compère Diderot n'a pas eu de peine à se ranger à son avis.

Malgré son inconsistance foncière, le manifeste de Jean-Jacques a eu des suites très fâcheuses. La violence de la passion jointe à la puissance de la déclamation compensent souvent en ce monde le creux des idées. Cette invective enflammée et barbare d'un grand écrivain contre la musique française troubla les esprits. Trop de gens en Europe ne demandaient qu'à rabaisser ce qui était français. Ceux-là firent fête à Jean-Jacques. Ils saluèrent un libérateur. Le pis fut qu'un doute destructeur sur l'aptitude des Français à la musique pénétra dans l'esprit des Français eux-mêmes et contribua grandement à les jeter dans des excès d'imitation, à dévoyer les musiciens de notre pays, à affaiblir dans notre musique la sève et le goût du terroir. La musique est une langue internationale, soumise partout aux règles de la même syntaxe, et, par conséquent, s'il y a un domaine où chaque pays puisse recevoir avec profit les leçons des autres et s'en enrichir, c'est bien celui-là. Mais cette acceptation d'influence ne saurait aller jusqu'à l'absorption de la personnalité, surtout quand celle-ci est aussi magnifique et aussi précieuse que l'était la personnalité musicale de la France. Nul n'a autant contribué que Jean-Jacques à faire perdre à nos artistes le sens de cette mesure. Si nous nous sommes livrés, non sans grand dommage pour notre vigueur créatrice, à l'invasion effrénée de l'italianisme, puis du germanisme musical, il a été le grand fauteur et le prophète de cet abandon. La plus fausse des

idées, l'idée que la nature a refusé aux Français le don de s'exprimer en musique, vient du citoyen de Genève. Qu'on réfléchisse un instant à la portée de cette idée. Elle est moins injurieuse pour les Français que pour la musique. Elle suppose, en effet, que les qualités universelles de raison, de goût et de sentiment portées par les Français dans les lettres et les autres arts, ne peuvent trouver leur emploi en musique, qu'il y a quelque incompatibilité de nature entre ces qualités supérieures et la musique. Ce serait là pour la musique une grave infériorité. Rassurons-nous : lui attribuer cette infériorité, comme le faisait implicitement Jean-Jacques, est calomnieux.

Par une conséquence qui n'a rien de contradictoire, Jean-Jacques, en même temps qu'il déniait aux Français la faculté de l'expression musicale, exaltait à l'excès l'esprit de nationalisme musical dans les autres nations. Il parlait de la musique italienne comme d'une plante indépendante qui avait tout à gagner, pour sa croissance et sa beauté, à se tenir absolument à l'abri des souffles du dehors et qui devait, sous peine de gâter ses fruits, fournir seule à sa propre nourriture, à son propre développement. Mais, si cela est vrai de la musique italienne, il faudrait en bonne logique, en dire autant de la musique allemande, de la musique russe et de la musique de chaque nation. Et ainsi sera détruit cet esprit commun, ce grand style commun de l'ancienne musique européenne dont relèvent encore Mozart et Beethoven et dont la dissolution aura lieu au commencement du XIX[e] siècle. Jean-Jacques aura été l'actif ouvrier de cette ruine. Et il est, dis-je, bien significatif que les mêmes coups meurtriers qu'il dirigeait contre l'art

national de la France atteignissent la belle unité qui s'était réalisée dans la musique de l'Europe. Mais, est-ce là le seul domaine où tout ce qui se fait contre la France se fait contre l'Europe ?

Rousseau, au moment de cette querelle, était engagé dans le groupe encyclopédique, sinon par le fond de ses idées, du moins par ses amitiés personnelles et surtout par la présence de son nom au milieu des collaborateurs de l'œuvre. L'esprit de parti (ce fléau des lettres) était très fort et très intransigeant dans ce groupe, obligé de défendre son entreprise et son existence même contre de puissantes inimitiés. Un pour tous, tous pour un : c'est parfait, quand aucun ne dit ou ne fait de folies.

Mais, avec un Rousseau dans la bande, il eût été vain d'espérer cette sobriété. Diderot, qui lui-même avait très justement jugé Rameau dans un passage des *Bijoux indiscrets* (1748) où il le met en parallèle avec Lulli, fit chorus avec Jean-Jacques et il y mit son emballement coutumier. Il est vrai que l'écrit d'où j'extrais l'appréciation suivante est posthume : c'est le célèbre *Neveu de Rameau,* ce fatras, si admiré en Allemagne, dont les dix premières pages sont étourdissantes et dont le reste accable. Mais il nous livre le ton et le sens des propos que l'infatigable parleur dut colporter dans Paris, lorsque la guerre fut déclarée au musicien :

C'est Rameau (le neveu) élève du célèbre Rameau, qui nous a délivrés du plain-chant que nous psalmodions depuis plus de cent ans, qui a tant écrit de visions inintelligibles et de vérités apocalyptiques sur la théorie de la musique, où ni lui ni personne n'entendit jamais rien, et de qui nous avons un certain nombre d'opéras où il y a de l'harmonie, des bouts de chant, des idées décousues, du fracas, des vols, des triomphes, des lances, des murmures, des victoires à perte d'haleine, des airs de danse

qui dureront éternellement et qui, après avoir enterré le *Florentin*, sera enterré par les virtuoses italiens, ce qu'il pressentait et le rendait sombre, triste, hargneux, car personne n'a autant d'humeur, pas même une jolie femme qui se lève avec un bouton sur le nez, qu'un auteur menacé de survivre à sa réputation, témoin *Marivaux* et *Crébillon* le fils.

C'est ce qu'on peut appeler de la blague bien filée.

D'Alembert intervint dans une seconde phase de la lutte. Rameau, pour ne pas demeurer en reste avec Rousseau avait publié une forte brochure contre les *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (les articles sur la musique étaient de Rousseau). C'était porter la main sur l'arche sainte. D'Alembert fit une réponse, Rameau répliqua et s'enferra. Vieillissant, irrité par cette campagne, il n'était plus tout à fait maître de ses idées. Il mêla imprudemment de la métaphysique à sa musique. Il dit que la musique était le fondement de la géométrie et la mère de toutes les sciences. D'Alembert releva un peu durement ces bizarreries d'un vieil entêté.

XI

La revanche, la résurrection de Rameau, enseveli pendant toute la durée du XIXe siècle sous les flots des deux invasions successives de l'italianisme et du germanisme musical, a commencé il y a une vingtaine d'années. Il en faut faire honneur aux initiatives de Charles Bordes et de M. Vincent d'Indy qui ont fait exécuter aux concerts de la Schola de nombreux et vastes fragments de l'œuvre du maître. Il en faut faire honneur à M. Saint-Saëns, qui a pris sous sa direction l'édition complète donnée par l'éditeur Du-

rand et a eu pour collaborateurs dans cette tâche des musiciens choisis parmi les meilleurs de la France : Vincent d'Indy, Paul Dukas, Claude Debussy, Alexandre Guilmant, Georges Marty, Auguste Chapuis, Reynaldo Hahn, Henri Büsser. L'éclat et la variété de signification de ces noms prouve quelle puissance de ralliement, quelle vertu de drapeau s'attache encore au nom de l'auteur d'*Hippolyte,* dont la cause est la cause du classicisme français. Il ne s'agit nullement, en glorifiant Rameau, de pousser les musiciens des nouvelles générations à faire de l'archaïsme par une imitation directe de sa forme. Rien ne serait moins raisonnable. Il s'agit de les ramener à la grandeur, à la noblesse et à la simplicité du goût, d'élever leur sens de l'art, de les aider à se replacer franchement, pleinement dans la voie du grand naturel français.

Mais l'existence d'une belle édition est peu de chose, si elle n'a pour suite la conquête du goût public, c'est-à-dire l'installation régulière de Rameau dans les répertoires de nos concerts et de nos théâtres. Il faut commencer par le concert. Les conditions actuelles du théâtre ne permettent guère de représenter les opéras de Rameau en y respectant les caractères qui en font la force et la beauté.

Ce qui est, au contraire, immédiatement possible et infiniment désirable, c'est que Rameau prenne une grande place dans nos concerts du dimanche, chez Lamoureux, chez Colonne, au Conservatoire. Il faut faire pour Rameau ce qu'on faisait pour Wagner il y a vingt et trente ans, donner des fragments étendus, de longues suites. A supposer que le public amateur dût être pendant quelques semaines ou quelques mois dérouté par un style éloigné de ses habitudes

présentes, il n'y aurait qu'à insister et persévérer. On l'a fait en faveur de l'Allemand Wagner. On peut le faire en faveur du Français Rameau (1).

A vrai dire, je ne crains pas cette nécessité d'un temps de résistances, d'épreuve et d'initiation. Ma conviction est, au contraire, que de prompts et magnifiques succès sont promis à la Société musicale qui s'engagera dans ce chemin royal. Aujourd'hui n'est pas hier et demain le sera moins encore. Mais, pour obtenir ces belles victoires, la qualité supérieure des exécutants, la précision et la discipline de l'exécution seront de peu, si une âme ardente ne pénètre et ne soulève de son souffle l'ensemble sonore — l'âme d'un chef qui n'aura pas été tellement alourdi par vingt ans de services dans la musique allemande qu'il ne puisse s'embraser d'enthousiasme pour cette musique si légère et si vive en sa splendeur. Cette condition réalisée, le public ayant entendu un ou deux actes de *Castor* ou de *Dardanus,* le deuxième ou le cinquième acte d'*Hippolyte,* la première entrée des *Indes Galantes,* ou tant d'autres pièces prises dans ce vaste trésor d'airs, de danses, de pages descriptives, n'applaudira pas seulement : il se lèvera.

Je suis sans crainte. Nos chefs d'orchestre ne demandent qu'à être poussés en ce sens. Il est vrai que, sauf au Conservatoire où la maison fournit des chœurs, ils devront ajouter à leur budget les frais d'une masse chorale. Ce qui les y encouragera,

(1) Il est clair qu'il y aurait, en raison de la dimension des salles actuelles et de la masse orchestrale nécessaire des compléments à apporter dans l'orchestration, tout en respectant le caractère du maître. Mais nous ne manquons pas aujourd'hui d'habiles gens pour cette sorte de travail si délicat.

c'est que des institutions de concert, sans chœurs, sont forcément favorables à l'Allemagne et défavorables à la France, attendu que (Wagner excepté) les grandes œuvres de la musique allemande sont symphoniques, au lieu que les grandes œuvres de la musique française comprennent, pour la plupart, l'élément vocal, l'élément humain.

« Rameau, comme symphoniste d'opéra, écrivait son contemporain Chabanon, n'eut jamais de modèle ni de rival, et nous ne craignons pas d'affirmer hautement qu'après toutes les révolutions que l'art pourra subir, lorsqu'il sera porté à sa plus haute perfection par quelque peuple que ce soit, alors même ce sera beaucoup faire que d'égaler notre artiste dans cette partie et de mériter d'être placé à côté de lui » — « Ce magnifique éloge, ajoute M. Laloy à qui j'emprunte la citation, paraît mérité; du moins rien aujourd'hui encore n'y contredit. Les airs de danses et les morceaux descriptifs [j'ajoute de nombreuses pages dramatiques si étroitement enlacées aux morceaux descriptifs qu'elles ne font vraiment avec eux qu'un seul tissu] brillent d'une splendeur inaltérée. Le temps qui a fait tort à tant de gloires semble avoir ajouté à sa beauté, y effaçant ce que les contemporains y voyaient de hardi, la rendant plus claire, plus harmonieuse. De toutes ces compositions rien n'a vieilli, alors que Beethoven, Schubert, Berlioz, Liszt, Wagner et César Franck nous montrent tant de pages ou de phrases surannées. »

J'abonde dans le sens de l'éminent critique, sans pouvoir d'ailleurs admettre l'explication qu'il donne de ces destins différents : « Rien, dit-il, ne perd aussitôt sa fraîcheur qu'une effusion lyrique, fût-elle la plus touchante du monde, parce que rien ne change plus rapidement que nos manières de vivre.

C'est en *s'abstenant de paraître en son œuvre* que Rameau lui a assuré les plus grandes chances d'immortalité. » Il semblerait résulter de cette théorie, inspirée par certaines formules esthétiques de Flaubert, que Rameau s'est assuré l'immortalité parce qu'il est froid d'inspiration et qu'il a exprimé le néant. Qu'exprimer, en effet, dans les arts et surtout en musique, si l'on n'exprime pas le cœur humain ? Et comment connaître le cœur humain, sinon d'après soi-même ? Il vaudrait mieux dire, je crois, que Rameau a exprimé les mêmes sentiments que tous les musiciens et tous les poètes, mais qu'il les a exprimés dans ce qu'ils ont de permanent et de général et que c'est cette généralité du fond qui rend seule possible la perfection d'une forme capable de défier les années.

CHAPITRE III

LES ITALIENS MODERNES

LES ITALIENS MODERNES

Nos pères ont raffolé de Rossini. Ils n'avaient pas tort. Je partage à peu près leur sentiment. Pourtant l'influence de Rossini a été, au total, nuisible à nos compositeurs, parce qu'ils s'y sont livrés sans discernement. Ce qu'on en peut dire s'applique de même à celle qu'ont exercée ses cadets en gloire : Bellini, Donizetti et, d'une manière générale, au long règne de l'italianisme musical en France.

I

Les Italiens cultivaient le *bel canto*. Ils le cultivaient, certes jusqu'à l'abus. Seulement l'abus commençait pour eux bien au delà du point où il commence pour un compositeur français. Pour les Italiens comme pour les Français, la recherche de la belle phrase vocale est une faute, dans la mesure où elle s'exerce au détriment de la vérité et de la noblesse de l'expression. Mais, quand un musicien est Italien et qu'il a du génie, l'expression juste (et j'entends par là l'expression qui joint à l'accent pathétique la noblesse ou la grâce du tour) lui vient

naturellement sous la forme du *bel canto*. Tel est le don divin de ces chanteurs-nés. Pleurer, rire, se plaindre, soupirer, succomber, triompher, bénir, maudire, pour eux c'est toujours chanter, chanter mélodieusement, et le jet même de l'émotion se dispose en une phrase qui porte admirablement la voix, qui soutient et favorise l'expansion de sa beauté propre.

Je ne songe, on le conçoit bien, qu'aux plus grands et personne ne supposera que l'école italienne ou pseudo-italienne abominablement dégénérée d'aujourd'hui soit en cause. Je songe aux grands et à leurs moments d'inspiration, de génie. Prenez ce passage célèbre de *Guillaume Tell* qui ouvre une des scènes sublimes de l'ouvrage : « Ses jours qu'ils ont osé proscrire... » C'est un modèle de déclamation juste ; la douleur et le remords d'une âme fière que torture la honte d'une défaillance ne sauraient s'exprimer par des accents plus forts, plus mordants, plus grandement scandés. Avec cela, la phrase s'élance comme une incomparable gerbe vocale, c'est une des plus merveilleuses phrases de ténor qui soient. Quel prestige !

Les Français ne peuvent faire cela, pas même les Français du midi. Ils l'ont essayé et ils l'ont manqué. Ils le manqueront toujours. C'est une affaire de sensibilité, de race. Une œuvre fameuse en son temps, la plus rossinienne de notre répertoire, nous fait toucher du doigt cette vérité : la *Muette de Portici*. C'est du Rossini, du Rossini qui a quelque chose de mécanique. L'allure y est, non le liant, non la musicalité intime et profonde. Le velouté, la grâce, la douceur, le bonheur se sont évanouis. C'est fin, mais sec.

Pareillement, cette verve extrême du mouvement dramatico-musical, ce brio entraînant dans ce que j'appellerai le dispositif scénique de la musique sont des prestiges que les nôtres s'efforceraient vainement de réaliser au même degré que Rossini et Verdi dans leurs plus belles œuvres. De telles qualités tiennent chez ces grands maîtres à une manière de sentir, à une énergie intérieure. Nos musiciens ne sauraient chercher à attraper ce train-là sans en apparaître ridicules, factices, outrés, criards, sans y gaspiller leurs forces véritables. A la nature française convient un mode d'expression plus tempéré qui analyse davantage, qui fait ressortir plus de nuances et, si j'ose dire, plus d'idées dans chaque sentiment. Dans notre théâtre littéraire classique, le dialogue des personnages entre eux s'accompagne du dialogue intérieur de chaque personnage avec lui-même. Il ne saurait en être autrement dans un bon opéra français. Rameau, le Racine de la musique, a donné d'incomparables exemples de cette psychologie musicale touchante qui n'exclut d'ailleurs pas chez lui et qui ne doit jamais exclure la beauté des lignes (le monologue de Thésée au dernier acte d'*Hippolyte*), mais qui, convenons-en, ne saurait se revêtir de cet éclat de volupté et de cette belle folie de mouvement propres à la musique italienne. A chacun ses vertus. J'ajoute : à chacun les vertus des autres, dans la mesure où elles peuvent enrichir les siennes sans les détruire. Les caudataires de Wagner font fi, bien sottement, des Italiens. Pourtant, nul n'en fut plus imprégné que leur dieu et il leur a beaucoup emprunté de leurs moyens d'action musicale (duo de *Tristan*). Seulement, il l'a fait avec une fidélité à sa nature qui doit servir d'exemple.

II

Je ne puis expliquer le dédain dont Rossini est devenu l'objet de la part de certains esprits graves que par un épaississement du sens musical. Ce dédain, j'y avais souscrit de confiance dans ma jeunesse, alors que je ne connaissais pas Rossini et que je fréquentais un peu la chapelle wagnérienne, aujourd'hui dispersée. C'était un des clichés en faveur dans ce milieu, où l'on s'intéressait à Schopenhauer, parce qu'il a été le maître philosophique de Wagner, que d'exprimer une réprobation scandalisée contre certains propos de Schopenhauer sur Rossini. Le philosophe francfortois, dans un passage où il essaie d'analyser les profondes impressions que la musique produit sur l'âme, prend ses exemples dans Rossini. Mes wagnériens ou wagnéro-schopenhaueriens s'esclaffaient. Comme si la petite musique de Rossini s'adressait à l'âme! A présent, que je suis mieux instruit (je le crois, du moins), je laisse ces gens-là (qui, au fond, n'aiment guère davantage Mozart) à leur tristesse puritaine et je pense bien que ce n'est pas la musique rossinienne qui est petite, mais leur âme qui pourrait être faite d'un feu plus subtil.

Comme la plupart des musiciens italiens du XIXe siècle, comme Verdi, Rossini n'a eu qu'une éducation musicale très négligée. Il a souvent dit lui-même qu'il acquit son premier bagage en rétablissant la basse des quatuors de Haydn. Mais, à la différence de Verdi qui, à force d'études et de progrès, a rendu belle une manière d'écrire primitivement rude, Rossini, dès le début, fut pur. Au point de vue

purement musical, le *Barbier* pourrait être appelé la décadence de Mozart; c'est Mozart amaigri, devenu grêle, nullement corrompu, ni souillé. Mais cette infériorité n'est-elle pas presque compensée par l'incomparable verve d'esprit et de bouffonnerie à qui ce langage mélodique encore mince, ce langage harmonique, qui n'est pas encore celui de *Guillaume Tell,* suffisent pour répandre une pluie d'inventions étourdissantes et délicieuses? Le *Barbier,* témoignage unique de ce don si rare : le bonheur, la facilité dans le génie! Le *Barbier,* belle chose si lointaine, un des derniers rayons de beauté heureuse, tombés sur cette Europe où le romantisme, le germanisme, et l'industrialisme commençaient déjà de faire régner le crépuscule de l'art et allaient, chez les artistes les plus grandement doués, mêler du trouble et de la douleur au génie.

III

Je trouve dans le personnage de Basile et l'air de la « Calomnie » l'occasion d'une remarque générale sur un don qui me paraît propre aux Italiens. Ils sont musicaleemnt inspirés par des sentiments, des idées que nos compositeurs jugeraient, je crois, rebelles à la traduction musicale. Nous croyons volontiers que la musique ne saurait exprimer que des états expansifs de l'âme, l'amour, l'enthousiasme, la haine ouverte, la douleur, l'espérance, la rêverie. Nous croyons que le chant ne peut s'élancer que d'une âme tout entière abandonnée à ce qu'elle éprouve et qui, en chantant, se livre. L'idée de peindre par les sons les mouvements du cœur et du

sang qui tiennent à l'absence de générosité, les sentiments calculés et tortueux, les passions froides qui se gouvernent afin de se mieux satisfaire et en demandent les moyens aux desseins subtils et ténébreux de l'esprit, une telle idée nous semblerait contraire à la nature. Disons qu'elle n'est pas dans le sens de notre nature. Mais, sans doute, n'est-elle pas exclue par la nature italienne, puisque c'est manifestement un trait commun aux grands musiciens de l'Italie de toutes les époques que d'avoir su traduire en une musique dramatique d'une vérité et d'une beauté extraordinaires les inspirations de la lâcheté, de la fourberie, de la traîtrise, de la vengeance qui se réserve et prépare son heure dans le secret.

Tout le monde a en mémoire cette prodigieuse petite épopée musicale de la « Calomnie », suivie depuis le moment de son imperceptible naissance, quand elle n'est encore qu'« un souffle, un rien », jusqu'à celui où, ayant, par son lent travail, emprisonné sa victime dans un cercle invisible et infranchissable, elle redresse la tête et, d'une voix tonnante, forte de l'assentiment public, voue le malheureux à l'infamie et au gibet. C'est une chose magnifique et, si vos souvenirs ne vous la représentent pas telle, c'est que vous l'aurez entendue abîmée par ce maudit ronron de théâtre qui transforme souvent en un vulgaire air de bravoure un poème musical richement nuancé, dont l'exécution demande, non seulement un beau chanteur, mais un très bon mime.

Je remonte aux origines de l'opéra italien et je rencontre dans le *Couronnement de Poppée* de Monteverde une scène propre à illustrer ce don d'expres-

sion. C'est la scène où Sénèque le Philosophe, ayant reçu de Néron l'ordre de disparaître de ce monde, invite ses disciples à le suivre, comme le veut la philosophie stoïcienne, qui enseigne que la mort est chose indifférente. Mais les disciples, pour parler comme le ferait un de nos troupiers, ne veulent rien savoir. Et ils le clament avec une naïveté, une liberté d'accent admirables. Ils ne répudient pas la philosophie stoïcienne; mais ils ne désirent pas du tout répudier la vie, qui est également une chose de valeur. Un poète français ne pourrait pas ne pas prêter à ces personnages une certaine conscience du comique un peu avilissant de leur situation morale; mais aussi ce sentiment gèlerait-il la musique sur leurs lèvres. Ce poète serait par là un moraliste; serait-il dans la nature? Hé! il n'y a rien de comique à aimer la vie, la chère vie dont on ne jouit qu'une fois. Ce chœur de pleutres est une merveilleuse pièce musicale.

Passons à l'autre extrémité de la chaîne. Quelle création que celle d'Iago dans l'*Othello* de Verdi! Dans cette œuvre d'un artiste septuagénaire, si belle dans son ensemble et d'une si touchante noblesse d'atmosphère, j'avoue que l'expression de l'amour me paraît faible, peu caractérisée; celle de l'héroïsme guerrier est chaleureuse et forte. Mais que dire de la silhouette du traître! Rien ne m'enchante l'esprit comme l'endroit où il raconte à Othello qu'il a entendu Cassio rêver de Desdémone. La mélodie égrène avec une sorte de doux nonchaloir les gouttes du poison mortel et elle se coupe de petits repos comme pour laisser à chacune le temps de faire tout son chemin dans le cœur honnête et farouche du Maure. Et c'est une mélodie délicieuse.

Une délicieuse mélodie de l'amour ou du printemps, cela peut germer et pousser en tous climats. Mais une délicieuse mélodie de la traîtrise, voilà ce qui me paraît tenir à une souplesse de l'imagination musicale propre aux Italiens et que je rattache elle-même aux extraordinaires dons de mimétisme de la race.

Il est une autre note où a souvent excellé la musique dramatique italienne et il faut la chercher à l'extrémité opposée des sentiments humains : c'est la note de l'héroïsme et plus particulièrement de l'héroïsme civique. On la trouve dans le second chef-d'œuvre de Rossini, dans *Guillaume Tell* où je ne dis pas que tout soit chef d'œuvre et dont le temps a délustré plusieurs éléments. J'abandonne bien volontiers les formules de bravoure (« O Mathilde, idole de mon âme... ») des passages d'une verve factice et froide (« Pour notre amour plus d'espérance...») ou d'une grâce fanée (« Sur la rive étrangère... »). Je ne défendrai pas *mordicus* : « Sombres forêts... » qui est d'ailleurs quelque chose de bien musical, avec une teinte de poésie vieillotte. Mais tout ce qu'inspirent, soit aux individus, soit à la foule réunie, le patriotisme, l'enthousiasme de la liberté et cet amour de l'existence rustique et pastorale qui, chez les montagnards suisses, ne fait qu'un avec ces sentiments, tout cela, c'est-à-dire la majeure partie de l'ouvrage, est animé de cet esprit de vie qui confère l'immortelle jeunesse. Et de ces deux signes solidaires de la jeunesse : vigueur et fraîcheur, c'est surtout le second qui est sensible dans *Guillaume Tell,* comme il convenait à un poème dont le sujet baigne dans le milieu de la nature alpestre.

On sait qu'après *Guillaume Tell,* Rossini cessa

délibérément d'écrire pour le théâtre. Il n'avait que trente-sept ans, et pendant les trente-neuf années qu'il passa encore en ce monde, il ne composa guère que son *Stabat*. Cette retraite est une des choses curieuses de l'histoire de l'art. La raison qu'en donna l'artiste fut qu'il craignait de faire moins bien. Il faut évidemment l'en croire. Mais si Rossini fût mort au lendemain de son triomphe, on rêverait à la magnificence de la carrière qui lui restait à parcourir. *Guillaume Tell* apportait une manière renouvelée et témoigne, par comparaison avec les œuvres précédentes du maître, d'un progrès, d'un enrichissement, d'un approfondissement de musique dont on a l'impression qu'ils eussent pu être poussés beaucoup plus loin; de nouveaux modes d'expression sont abordés, par où le musicien semble s'être enfin mis de plain-pied avec les exigences des plus grandes entreprises. Pourtant, il s'arrêta (1).

Après lui, la décadence de l'opéra italien fut brusque et elle nous apparaît navrante. L'éducation musicale première de Rossini avait été, disais-je, chétive. Mais son esprit s'était trouvé porté dès le début par un courant de civilisation libre et heureuse; il y avait puisé une grâce, une aristocratie naturelle, qui, si elle ne l'a pas toujours préservé du péché de négligence et d'improvisation, l'a du moins absolument sauvé du vice de vulgarité et de mollesse. Rossini, en dépit de sa date de naissance (1797) est, comme son contemporain Stendhal, un homme de la vieille Europe, de l'Europe d'avant

(1) Il y avait évidemment de l'ironie. Meyerbeer triomphait. Et dans le genre de Meyerbeer, Rossini était battu d'avance. Mais le genre de Rossini était meilleur.

Rousseau, d'avant le romantisme. Il a la sensibilité saine, vive, épanouie, l'esprit clair et décidé. Il est d'un temps où l'on ne savait se représenter le génie que comme une participation à l'humeur des dieux.

On me dira que c'est bien grossir ou du moins déplacer la question que de parler de romantisme à propos de Bellini et Donizetti, et d'autant plus que ces musiciens, qui ne paraissent pas avoir eu plus de culture générale que le clarinettiste de leur orchestre, ont dû demeurer assez étrangers aux mouvements d'idées de leur époque. Mais c'étaient aussi des natures fines, très impressionnables et, à ce titre, ils se sont imprégnés de l'air du temps. Il est très sensible (par exemple, à l'audition de *Lucie de Lammermoor*) que la contagion des modes délétères de la sensibilité romantique a contribué pour une grande part à cet affaissement, à cette langueur dont l'opéra de l'Italie a été frappé entre leurs mains. Ils ont énervé l'opéra, ils lui ont ôté sa vigueur, ils en ont affaibli, négligé l'essence dramatique, ils l'ont engagé dans une voie de dissolution au terme de laquelle il ne sera plus qu'une série de « morceaux ». Ils ont énervé la musique elle-même et perdu de vue la condition fondamentale de l'unité des œuvres : le style. La réalisation du style en musique suppose, outre le sens artistique général, la possession de certaines ressources techniques que leur apprentissage ne leur avait pas acquises et dont ils n'ont eu cure. Le style, un style, voilà essentiellement ce qui manque à leur œuvre. Il n'est pas étonnant qu'ils les produisissent avec une extraordinaire vélocité. La mauvaise réputation de l'opéra italien est de leur fait.

Sont-ils pour cela méprisables ? Non pas. Ils ont

un certain génie. Ils ont le génie de la mélodie, de la mélodie de type italien, à longues lignes. Ils en enfantent d'insupportables. Ils en rencontrent d'admirables et que l'on n'oubliera jamais. Bellini surtout, dont Wagner a osé dire que « celui qui l'ignore ne sait pas ce que c'est que la mélodie ». Il leur arrive souvent de gâter par l'enflure, l'outrance, la criaillerie un départ mélodique plein de bonheur et de finesse.

Quand nous pensons au *Barbier,* à *Guillaume Tell,* nous nous rappelons une œuvre, un sujet, des personnages, des caractères, un ensemble musical d'une certaine couleur qui l'enveloppe tout entier. Quand nous pensons à *Norma* ou à la *Favorite,* que nous rappelons-nous? Des airs dont quelques-uns sont beaux et charmants. Cette simple observation est une sentence.

IV

La vraie grandeur en impose Je n'en sais pas de plus frappante preuve que le sort de l'œuvre de Verdi. Au temps où l'intolérance de la chapelle wagnérienne (ce n'est pas dans cette chapelle qu'il faut chercher les admirateurs intelligents de la musique de Wagner) régnait sur la musique, où elle imposait ses ostracismes pédants et immolait aux pieds de son idole tout ce qui aurait mérité, je ne dis certes pas d'en annuler, mais d'en contrebalancer le culte, jamais ses sectateurs ne se sont attaqués à Verdi. Rien de plus significatif que cette réserve. Verdi est extrêmement vulnérable. Il y a beaucoup de mal à dire de son art, non seulement au point de

vue de la doctrine wagnérienne, mais au point de vue des lois de la bonne musique en général. Oui; mais quand on aura épuisé ce chapitre de la critique et aussi du dénigrement plausible, on n'aura fait que souligner la puissance et la vitalité superbes du génie dont l'expression abolit victorieusement l'effet de toutes ces tares. C'est pourquoi Verdi n'a jamais été attaqué. Personne n'a entrepris le déboulonnage de la statue. Les fanatiques (j'appelle ainsi ceux qui aiment Wagner plus qu'ils n'aiment la musique) ont pu bouder ce grand nom : ils ne l'ont jamais mordu.

Rien n'est plus noble, rien n'est plus pur, dans l'histoire des grands artistes, que la vie de ce maître. Né au hameau de Roncole en 1813 (la même année que Wagner) d'un humble ménage d'aubergistes, il a poussé et grandi sur place; à douze ans, il est organiste du village. Bientôt, un négociant de Busseto, la ville voisine, nommé Barezzi, s'intéresse à lui, le prend comme commis, mais lui laisse du temps pour la musique. Le jeune Verdi reçoit des leçons du chef de la fanfare de Bussetto auquel il ne tarde pas à succéder. Alors, il compose en abondance des morceaux d'église et de fanfare. « Musicien religieux et militaire, écrit Camille Bellaigue, jetant à tous les vents de la plaine lombarde les hymnes pieux et les pas redoublés, les valses, les mazurkas et les cantiques, l'église et la place de son village ne résonnaient plus que de ses accents. Sa jeunesse faisait du bruit, un bruit tumultueux, violent, souvent trivial et comme à demi-sauvage, mais où frémissaient déjà la passion et la vie. »

Les subsides de l'excellent Barezzi lui rendent possible quelques séjours à Milan, où il se fait notamment refuser au Conservatoire et où il parvient

à donner en 1839 son premier opéra, *Oberto, conte di San Bonifacio*. Dès lors, sa place est faite, je veux dire qu'il compte, que les théâtres reçoivent et exécutent ses partitions. Cependant, il lui faudra composer dix opéras et attendre dix ans avant d'accomplir ses coups de maître. Il en accomplit trois coup sur coup. *Rigoletto* est de 1851, le *Trovatore* de 1853 et la *Traviata* a été écrite pendant les répétitions du *Trovatore*.

Ces trois œuvres ont fait et refait le tour du monde et elles n'ont pas vieilli. Pourquoi? Parce qu'elles sont exemptes d'artifice. Elles ont des trous, des rudesses, des fadeurs aussi, et l'on est étonné en songeant à toutes les ressource du langage musical que Verdi n'utilise pas et qui l'auraient servi, sans nul doute, dans des passages demeurés faibles, on dirait presque nuls, et qu'il a remplis de plus de bruit que d'expression. Ce qu'il ne sait pas rendre, me semble-t-il, c'est la demi-teinte, la nuance, la gradation et la transition dans les sentiments. Aussi recherche-t-il d'ailleurs des « livrets » où l'élaboration dramatique est sommaire et un peu bousculée. Il est l'homme des situations fortes. Elles lui arrachent des accents souverains. Et ce qui nous séduit, nous entraîne, ce qui a fait et continue de faire le prestige de cet art de paysan sublime, ce n'est pas, notons-le bien, le charme et l'éloquence de la belle cantilène à l'italienne déroulée avec une verve enlaçante et vigoureuse. Certes, ce charme, cette éloquence de la ligne mélodique, Verdi les possède. Mais Bellini, Donizetti les possédaient également. Et pourtant, s'ils ne sont pas morts, ils ne vivent plus que d'une demi-vie et ce sera toujours une entreprise hasardeuse que de vouloir représen-

ter devant un public français contemporain *Norma, Lucie* ou la *Favorite* en entier, alors que *Rigoletto* et la *Traviata* tiennent la scène avec leur puissance, avec leur feu d'antan. La raison en est que la mélodie de Verdi joint à sa séduction musicale propre le tour le plus décidé, le plus fort, le plus original de vérité dramatique. Elle est mélodique, mais elle est caractéristique. Elle chante, mais elle parle et elle peint. On peut même dire que c'est par surcroît qu'elle chante. Verdi est, avant tout, musicien dramaturge. Je crois bien que c'est en fixant les traits d'une certaine idée profondément imprimée en lui (idée d'une passion ou d'un caractère) qu'il trouve ses formes musicales les mieux venues. Elles sont merveilleusement chantantes ; c'est là le divin privilège de l'Italie, celui que nous admirons dans *Guillaume Tell.* Verdi, dirai-je encore, musicien de théâtre, vise avant tout à l'action. Il va droit au but. Mais, alors qu'il n'est pas donné au même degré à des Français et qu'il ne l'est pas du tout à des Allemands de suivre cette voie rectiligne et d'y voir fleurir la mélodie, le génie italien l'y cueille aisément. Je parle du génie d'un Verdi, d'un Rossini. Car chez Bellini et Donizetti, la mélodie se fait indépendante et le drame tombe en langueur. L'élément féminin s'affranchit de l'élément viril.

V

On trouvera dans le beau livre de Camille Bellaigue, à qui nulle œuvre de Verdi n'est inconnue, de justes et précieuses indications sur la longue série des opéras qu'il a écrits entre les moments déci-

sifs de sa carrière, ceux qui ouvrent une étape nouvelle. Je dirai un mot de la dernière, celle qui a correspondu à cette triple moisson de gloire : *Aïda, Otello, Falstaff*.

On a beaucoup dit que Verdi avait changé sa manière sous l'influence de Wagner. Rien n'est moins exact. Verdi est entièrement demeuré lui-même. S'il eût dévié, si peu que ce fût, de la ligne de sa nature, il eût faibli. Et ce n'est certes pas ce qui est advenu. Il faut dire que le génie propre de Verdi a pris, sous l'impulsion de Wagner, un élan nouveau dans son propre sens. Et il est juste d'en faire gloire à Wagner, sans qu'on puisse dire qu'il y ait, dans aucune de ces trois œuvres, la moindre touche, la moindre inflexion wagnérienne. « L'heure était grave, menaçante même, écrit C. Bellaigue, parlant de cette rénovation. *Lohengrin* allait passer les Alpes et descendre en vainqueur. Verdi s'arma pour la défense du génie de sa race. Mais, quoi qu'on en ait prétendu alors et depuis, il ne s'arma que de ses propres armes. Il n'emprunta ni ne céda rien à son terrible adversaire. Quelqu'un l'a dit en termes pittoresques : pour s'élever de plus en plus, c'est sur ses propres épaules que Verdi toujours est monté. »

Il n'a, dans cette réforme, laissé s'altérer en rien son sens personnel de l'expression. Il a seulement perfectionné et épuré son instrument d'expression. Je crois bien qu'il renouvela ses études musicales et nous en avons un curieux témoignage dans un quatuor à cordes écrit en 1873, qui n'est pas un chef-d'œuvre, mais qui, moins encore, est digne de dédain et qui est fort bien écrit selon les règles de ce genre difficile. Le chef de fanfare de Bussetto ne lui avait

pas appris à faire cela. Il en résulta chez Verdi une noblesse de style qui s'élève jusqu'à la magnificence dans *Aïda,* un art de la demi-teinte qui triomphe dans *Otello* et *Falstaff*. Me trompé-je? Il me semble que dans *Otello* la peinture des passions violentes (amour, haine) se ressent un peu de l'âge. En revanche, la passion froide d'un traître consommé dans l'intrigue y est rendue avec une maîtrise qu'on ne peut comparer qu'à celle qui a créé le Basile du *Barbier* et qui est une des choses immortelles de la musique.

V

J'ai appelé l'art de Verdi, du premier Verdi surtout, un art de paysan. Lui-même fut un paysan, mais un paysan naturellement grand seigneur. Grâce à ce caractère, son développement intellectuel gagna une magnifique étendue tout en conservant une pleine simplicité.

Je ne pense pas qu'il eût appris grand'chose à l'école de son village et sa culture littéraire a dû rester fort incomplète et aventureuse. Mais il avait cette marque de race supérieure: le bon sens, la raison. Aussi ce qu'il a pu lire et acquérir sans beaucoup d'ordre lui a-t-il appris à voir clair sur l'humanité et sur la vie. Les livrets qu'il mettait en musique, sauf ceux que lui façonna le maître Boïto, étaient de la pauvre littérature. Je suis frappé de l'insistance avec laquelle il les méditait, s'en pénétrait. Il les relisait cent fois. Dans ces élucubrations souvent misérables, il était, après tout, question des choses humaines. Les folies et les

tragédies de l'amour et de l'ambition, la grandeur et la misère des rois, le destin des peuples en faisaient la matière. C'était bien l'histoire universelle dont un œil perçant savait retrouver les traits sous une grossière et puérile enluminure. Voilà pourquoi Verdi relisait tant ses livrets. Il les transformait. Il transportait ces fariboles mélodramatiques sur le plan du sérieux, du vrai et du grand. Et c'est pourquoi on a si souvent l'impression que sa musique dit de grandes choses sur de pauvres paroles.

Il y aurait une belle trilogie à faire des trois grands latins : Verdi, Mistral, J.-H. Fabre. Trois grands paysans, trois grands génies. Ils ont poussé comme des chênes au milieu de la place de leur village et ils ont poussé si haut que l'univers a salué leurs frondaisons.

CHAPITRE IV

MEYERBEER

MEYERBEER

Dans les discussions que la guerre a provoquées ou plutôt fait renaître au sujet de la musique française et de la musique allemande, le nom et l'œuvre de bien des musiciens fameux ont été mis sur la sellette; il n'a pas été beaucoup question de Meyerbeer. Les apologistes de Wagner lui ont envoyé quelques horions, mais sans y apporter d'insistance, ne voyant pas sans doute dans l'auteur des *Huguenots* un adversaire bien dangereux pour l'avenir de leur culte. M. Saint-Saëns leur a fait une brève réplique et il leur a principalement demandé s'ils tenaient le quatrième acte des *Huguenots* pour une petite chose. L'argument était bien insuffisant pour une défense générale de l'œuvre de Meyerbeer; mais il n'était pas mal choisi. Le quatrième acte des *Huguenots* est la meilleure réussite de Meyerbeer, qui a peut-être écrit ailleurs des pages aussi fortes que celles qui le composent, mais qui n'a jamais écrit une suite aussi considérable de pages fortes. (Je dis fortes, et non pas belles, et c'est une nuance!) M. SaintSaëns n'a point prouvé, par cette référence, autant qu'il eût désiré prouver, et il n'aura point changé le sentiment de ceux qui, connaissant par l'audition et la lecture l'œuvre musicale de

Meyerbeer, la jugent dans son ensemble avec sévérité. Mais il aura utilement marqué une certaine limite, un certain tempérament qu'il faut observer dans cette sévérité même, si l'on veut qu'elle demeure juste et réellement mesurée aux intérêts du goût.

Je motiverai de mon mieux l'appréciation que je viens proposer sur la valeur de l'œuvre de Meyerbeer et sur son rôle dans les destinées de l'art musical. Ceux-là mêmes qui la jugent avec plus de défaveur que moi ne méconnaîtront pas le grand intérêt qu'il peut y avoir à examiner de près la constitution d'ouvrages qui, entre 1830 et 1870, ont régné avec éclat, non seulement à Paris, mais sur tous les théâtres musicaux de l'Europe, et dont certains sont demeurés dans le répertoire et ont, comme on dit, conservé un public, même après avoir perdu toute influence sur les artistes et les écoles.

I

Jacob Liebmann Beer naquit à Berlin, le 23 septembre 1791, d'un riche banquier juif. La fortune paternelle allait jouer dans sa carrière artistique un rôle qui n'est pas négligeable. Non seulement elle exempta sa jeunesse de la préoccupation du gagne-pain et elle lui permit par la suite de consacrer tout son temps à la production musicale, qu'il avait, paraît-il, assez pénible et laborieuse (c'est d'ailleurs le cas de dire que le temps ne fait rien à l'affaire). Mais encore il sut en user avec une habileté supérieure pour organiser, comme on dit aujourd'hui, le lancement de ses ouvrages, pour en préparer et pour en faire durer le succès. Il ne payait pas les direc-

teurs de théâtre pour les jouer, parce qu'à son époque cela ne se faisait pas. Mais il donnait aux journalistes de somptueux dîners avant les « premières » ; il avait le louis facile, quoique adroit ; il avait les moyens de la réclame et il les mettait à profit. Ajoutons, ce qui est évident, que tout cela ne lui eût servi de rien si son art n'avait pas eu de quoi réussir par lui-même, au moment où il paraissait. Mais peut-être allons-nous voir que son art avait lui-même, dans quelque mesure, les caractères d'une affaire admirablement entendue et que, si le génie de Meyerbeer et l'argent de Meyerbeer étaient à coup sûr deux choses très différentes, ce n'étaient pas deux choses entre lesquelles il y eût précisément la solution de continuité qui nous semblerait normale.

Ayant montré, fort jeune, des dispositions pour la musique, il fut confié aux soins de l'abbé Vogler, maître de chapelle à Darmstadt, à l'école duquel il eut pour condisciple le futur auteur du *Freischütz* et d'*Oberon:* Carl Maria Weber. Dans l'excellente notice que MM. Victor Debay et Paul Locard ont écrite sur Meyerbeer, pour l'*Encyclopédie musicale,* de Lavignac, je vois qualifier de « sévères » « les principes de discipline musicale » que l'abbé Vogler enseignait. Ces messieurs sont sans doute mieux informés que moi sur l'enseignement de l'abbé Vogler. Mais il est une partie de la discipline musicale classique que Meyerbeer allait oublier complètement, à supposer qu'il l'eût solidement reçue. Il s'est montré tout à fait impuissant dans le genre symphonique. En principe, je ne voudrais certes pas lui en faire reproche. Car il a été musicien de théâtre et l'exemple de beaux génies, comme Gluck, comme Grétry, prouve qu'on peut écrire des chefs-d'œuvre de mu-

sique dramatique sans s'être rendu maître de ce genre. C'est un fait. Ce n'est d'ailleurs qu'un fait, et il n'en faudrait pas conclure que le savant apprentissage de la technique symphonique n'ait pas de valeur pour tous les musiciens, qu'ils puissent s'en passer sans courir une dangereuse aventure, ni que ces beaux génies eux-mêmes n'y eussent point gagné des ressources d'expression et de composition qui leur ont manqué et la possibilité de hardiesses d'entreprise où ils ne se sont pas risqués. Mais nous nous inclinons devant les résultats, charmants ou sublimes, que les dons de sensibilité et d'invention de ces grands poètes, doués pour le théâtre, ont pu atteindre par la seule observation de lois plus élémentaires et plus simples que celles qui président à la composition symphonique. Le tout est de ne faire que ce qu'on peut faire et aussi ne voyons-nous pas que Gluck et Grétry se soient essayés à ce qu'ils ne pouvaient pas et que pouvaient Rameau, Mozart, Beethoven, athlètes rompus à tous les jeux de la souplesse, de la force et de la fantaisie, magiciens initiés à tous les superbes artifices, à toutes les féeries de la fête des sons. Meyerbeer n'a pas imité cette réserve. Ses tentatives symphoniques malheureuses appellent cruellement l'attention sur cette lacune de son talent. Il n'en est pas de plus probant exemple que ses ouvertures. Voyez celle des *Huguenots* qui veut être un développement du beau choral de Luther. Sitôt le thème exposé avec l'accompagnement d'une juste et forte harmonie, commence le travail le plus pitoyable, le plus irrationnel, le plus essoufflé. Il en est de même de l'ouverture de *Robert le Diable* sur le fameux thème de l'évocation infernale, de la *Marche du sacre,* dans le *Prophète.* — Passez, va-t-on me dire, con-

damnation là-dessus, d'après la règle que vous avez vous-même posée, si Meyerbeer a d'ailleurs donné dans la forme de la composition dramatique toutes les preuves voulues de maîtrise et de puissance. — La question n'est pas si simple en ce qui le concerne. La majeure partie du public français de son temps, qui ne connaissait la musique que par les musiciens de théâtre contemporains, vivait dans la conviction que Meyerbeer lui avait apporté « la grande musique ». Auber, c'était la petite musique agréable et « bien française ». Mais Meyerbeer, c'était le grand art avec ses profondeurs et ses arcanes. Or, c'est notamment par ces gros rogatons de fausse symphonie dont la solennité de présentation n'excluait pas le ratage, qu'il avait créé cette illusion. La suite de ma critique accentuera la portée de cette remarque.

Il n'est que juste d'ajouter que la culture musicale de Meyerbeer, considérée sous d'autres aspects, était riche et substantielle. Son harmonie est souvent massive et, en cela, trop germanique pour mon goût; mais elle est forte, dense et sûre. Il excelle à la construction musicale dans le cadre particulier de l'air d'opéra et de la scène dramatique. Il a de la poigne pour conduire fermement l'idée; il a du brio, du faste et parfois de l'élégance; il a une variété de formes qui prête à la critique en ce que ces formes sont visiblement puisées chez tous les autres musiciens, mais qui a sa valeur aussi. Il est un maître dans l'instrumentation.

Insistons sur ce dernier mérite, qui lui-même ne peut être loué sans réserve. L'illustre Gevaërt est sans doute fondé à dire que « les détracteurs les plus passionnés de Meyerbeer ne peuvent lui contester un tact exquis dans le choix des sonori-

tés » (1). Mais, au regard d'une doctrine saine, ce talent n'a de vrai prix que par la qualité de l'inspiration au service de laquelle il s'emploie et des idées qu'il rehausse. Les timbres sont un merveilleux moyen d'expression; mais, entre les moyens d'expression de la musique, ils sont le plus matériel, et, à ce titre, ils ne valent réellement que par la noblesse de ce qu'ils aident à exprimer et à faire sentir. On les comparerait à un coloris dont les moindres chatoiements ont un charme inestimable quand le tableau qu'il revêt se recommande par la poésie de la pensée, la beauté et la verve de la composition, la force du mouvement. Ces vertus supérieures sont-elles absentes : un connaisseur ne se laissera point prendre aux brillantes surcharges de palette qu'un artiste habile nous offre en manière de compensation. Voilà ce qu'il importe de faire remarquer à propos de l'instrumentation de Meyerbeer. Les endroits où les prestiges qu'il sait y mettre sont véritablement proportionnés à la poésie de l'idée sont chez lui tout à fait exceptionnels. Un de ceux qui me donnent l'impression de ce juste rapport, c'est le célèbre morceau de l'*Africaine: Pays merveilleux,* où le sentiment de gracieux et calme enthousiasme qui s'exhale de la mélodie et de l'harmonie appelle les prestiges d'une orchestration ingénieusement suave. Mais prenez : *Plus blanche que la blanche hermine,* ou bien : *O beau pays de la Touraine :* ici le charme propre des sonorités n'est que la parure du creux et du vide.

L'éclat de cette mise en œuvre instrumentale était quelque chose de nouveau pour les oreilles françaises et il contribua grandement à les séduire, on

(1) *Traité d'instrumentation,* p. 261.

peut dire, pour une bonne part : à les tromper. Par ce trait de son art, Meyerbeer allait exercer la plus fâcheuse influence sur l'avenir de la musique dans notre pays. Demandant aux combinaisons sonores, aux purs effets sonores, de suppléer aux insuffisances, à la médiocre et souvent à la basse qualité de la pensée musicale elle-même, comment se fût-il contenté de l'orchestre des Rameau, des Mozart, des Beethoven ou des Boïeldieu ? Pour se créer les ressources nécessaires il dut, si j'ose ainsi dire, s'approvisionner d'une quantité exagérée de matière sonnante, grossir beaucoup la masse orchestrale. Cette lourdeur, ce poids excessif ou, comme on l'a dit, cette obésité de l'orchestre dramatique moderne — devenue chez nous l'horreur de tous les esprits délicats — date de lui. Les Allemands s'en accommodent et s'en réjouissent. Mais, pour des musiciens français, c'est une condition incompatible avec l'épanouissement et la liberté de leur nature ; et l'art musical français, qui s'en est malheureusement beaucoup trop laissé accabler, ne continuerait de la subir qu'au prix de son écrasement, de sa mort.

Je n'ai pas l'intention (je n'en ai d'ailleurs pas les moyens) de suivre Meyerbeer dans la première partie de sa carrière, celle où il produisait sans avoir trouvé encore, je ne dirai pas sa personnalité (car, à mon sens, c'est une chose qu'il ne trouvera jamais ou qu'il ne trouvera tout au plus que par fragments rares et disjoints, dont l'authenticité n'est jamais bien sûre), mais sa forme, la forme des œuvres qui ont rempli le monde de son nom. La série en commence avec *Robert le Diable* qui triomphe à Paris en novembre 1831.

Mais il est très intéressant ou plutôt il est néces-

saire de signaler rapidement les avatars — avatars multiples et complets — qu'il avait traversés jusque-là, successivement compositeur allemand, compositeur italien et compositeur français.

Il débute en Allemagne par un oratorio et deux opéras, joués à Darmstadt, Vienne et Stuttgart. D'après les témoignages que j'ai pu recueillir sur ces œuvres de jeunesse, elles montreraient de la force, mais seraient conçues dans cette forme de scolastique empesée et froide où ont abouti ceux qui ont voulu imiter la majesté de Hœndel, le maître saxon si noblement influencé et modifié par le milieu de l'Angleterre aristocratique, sans pouvoir imiter son génie et sa grandeur de sentiment. Elles n'eurent aucun succès. Or, la nature avait créé en Jacob Liebmann Beer, qui avait ajouté à son nom celui de Meyer, pour obéir au vœu d'un riche parent dont il était devenu l'héritier, un homme peu capable de concevoir que le succès ne soit pas la seule étoile polaire des artistes en quête de la direction à choisir, comme il l'est, sans aucun doute, des négociants soucieux de la marchandise à placer. Qu'est-ce qui avait alors du succès en Europe? Rossini. Meyerbeer part pour l'Italie, se pénètre des procédés de Rossini et fait jouer à Padoue, Turin et Venise trois opéras dans la première manière de Rossini. Il traduit en italien son prénom de Jacob et devient Giacomo Meyerbeer. Combinaison symbolique, comme l'a spirituellement remarqué M. Lionel Dauriac; car, dans les opéras de sa manière définitive, il arrivera sans cesse qu'un air commencé à l'allemande se poursuive à l'italienne, que Hœndel cède la parole à Rossini ou à Donizetti, que Meyer fournisse l'air et Giacomo la ritournelle.

Cependant, les affectueuses remontrances que lui

adressait Weber, jointes sans doute aux signes qui annonçaient l'usure de la manière de Rossini, du Rossini de *Tancrède* et de *Semiramis,* et le grand élargissement de style de Rossini lui-même, firent juger à Meyerbeer qu'il était allé trop loin dans le sens de l'Italie. Il reprend langue avec Berlin et compose un opéra de style mixte ou plutôt double. *Il Crociato in Egitto,* que nous connaissons et dont les biographes que j'ai cités disent avec justesse qu'il « a pensé s'y créer une originalité en s'inspirant à la fois de Rossini et de Weber ». *Il Crociato* fut représenté au Théâtre-Italien, en 1825. Et cette circonstance fut décisive. Le contact de Paris, la découverte directe de la musique française et de ses vertus révélèrent au musicien, qui approchait de la quarantaine, mais qu'aucun changement n'effrayait, la voie de ses triomphes. Il résolut de devenir compositeur français. Et c'est désormais sur des livrets écrits en français, ou du moins dans un certain français, qu'il va composer tous ses opéras. Le premier fruit de cette résolution fut *Robert le Diable,* représenté à l'Opéra le 22 novembre 1831, poème de Scribe. Le succès en fut retentissant et lorsque, plus tard, *Robert* sera représenté à Berlin, Frédéric-Guillaume IV ratifiera les applaudissements parisiens en nommant Meyerbeer, directeur général de la musique à la cour de Prusse.

II

Robert le Diable est une date importante dans l'histoire de la musique. Dans cet ouvrage Meyerbeer venait de créer un genre, genre qui allait faire sa fortune et faire fortune grâce à lui : le grand

opéra. Est-ce bien un genre qu'il faut dire? Non, mais plutôt une combinaison. Les genres légitimes de la littérature et de l'art ont un fondement dans la nature. La tragédie, la comédie, l'épopée, le roman, la satire, le madrigal, l'épigramme ou aussi bien le drame lyrique, l'opéra-comique, l'oratorio, la cantate, la chanson correspondent à autant d'aspects sous lesquels les choses se laissent regarder, peindre, chanter, ou à autant de modes naturels du sentiment, d'aspirations naturelles de l'âme humaine. Le grand opéra a son fondement, non dans la nature, mais dans la nature de Meyerbeer. Il est né avec Meyerbeer, mort avec Meyerbeer. Son décès n'est pas universellement admis et beaucoup de gens s'imaginent encore que ce qui correspond en musique à la distinction naturelle et éternelle de la comédie et de la tragédie (quelques noms qu'on leur donne) c'est celle de l'opéra-comique et du grand opéra. Mais c'est une erreur. Le grand opéra n'est nullement la tragédie musicale. Je concède qu'il ressemble plus à de la tragédie qu'à de la comédie, bien qu'il contienne communément une grosse part de comique — involontaire, il est vrai. Il ressemble avant tout à lui-même. Essayons de le définir.

Parmi les caractères qui lui appartiennent, le plus frappant n'est pas le moins désastreux. Il consiste dans la bassesse littéraire du livret. La Providence n'avait pas créé Meyerbeer pour Scribe, puisque l'œuvre de celui-ci resterait considérable en dehors de sa collaboration avec l'auteur des *Huguenots*. Mais elle avait créé Scribe pour Meyerbeer. L'association Meyerbeer-Scribe introduisit dans le théâtre musical la tolérance de ces livrets qui sont de véritables infamies artistiques pour le fond et pour la forme. L'idée, encore très répandue,

que le livret d'opéra n'est réellement adapté à sa fonction et conforme à sa destination que s'il contient des absurdités, n'est que l'expression de leur manière de faire érigée en règle.

Auparavant, c'était chez les musiciens de théâtre une coutume quasi universelle d'emprunter leurs sujets aux chefs-d'œuvre de la littérature ancienne et moderne. La musique trouvait d'immenses avantages à prendre pour matière des fables, des figures déjà traitées, interprétées, illustrées par les grands poètes. Le drame en musique (je prends le mot dans son application la plus générale) n'est, après tout, que la forme moderne de l'antique et naturelle union entre la musique et la poésie, union sans laquelle il ne semble pas qu'il y ait de complète jouissance et dont l'absence laisse quelque chose à désirer. En s'unissant, dans cette forme et dans ce cadre, à une poésie d'une noblesse, d'une grandeur ou d'une délicatesse éprouvées, la musique s'obligeait à rechercher elle-même ces vertus, à les montrer, dans l'opéra, comme elle les avait montrées, avant l'opéra, dans les chœurs de la tragédie grecque, dans les belles hymnes de l'église qui étaient la musique antique continuée, dans cette merveilleuse musique chorale du XVI[e] siècle qui s'écrivait sur les vers des Ronsard et des maîtres de la Pléiade. Les titres seuls des opéras de Monteverde, Lulli, Rameau, Gluck, Mozart, Méhul, de tous les grands maîtres, sans parler des moindres et sans alléguer l'exemple de ceux qui, après Meyerbeer, sont revenus à cette coutume, ni de l'héroïque Berlioz qui, de son vivant, y restait fidèle, témoignent en faveur de ma remarque avec une véritable unanimité. Je ne prétends pas du tout poser ici une condition *sine quâ non* du bon opéra. Mais, en fait, la constance séculaire d'une certaine

pratique de l'art et le grand nombre des chefs-d'œuvre dans lesquels nous la retrouvons nous obligent à l'accepter comme une convenance qui équivaut presque à une nécessité. Et les raisons pour lesquelles celle-ci se montrait éminemment favorable à la beauté de l'expression sont manifestes. Il est peu à prévoir, étant donné l'action très dominante de la musique dans l'opéra, que le désintéressement du librettiste se rencontre avec la faculté de créer quelque chose d'équivalent aux chefs-d'œuvre consacrés de la littérature. Si cette rencontre se réalise, tant mieux! Tout ce qu'on peut demander, ou plutôt qu'on doit exiger du poète d'opéra, c'est qu'il apporte du bon sens, un goût délicat et sûr, une certaine grâce, un bon style dans ses adaptations.

J'ajoute que les services rendus à la musique par les chefs-d'œuvre littéraires peuvent l'être aussi par des sujets qui, sans avoir trouvé leur Sophocle, leur Virgile, leur Tasse ou leur Racine, ont été soumis à un certain travail de l'imagination humaine familier à tous: ainsi les traditions légendaires, les contes populaires. L'essentiel, c'est que la musique trouve devant elle une certaine élaboration poétique accomplie. M'objectera-t-on des exemples comme celui de Verdi (du premier Verdi) travaillant le plus souvent sur la matière dramatique la plus grossière, la plus crue? Le cas est exceptionnel; mais il confirme l'idée; car, dans cette première manière, Verdi, que j'admire passionnément, s'il montre assez de force pour élever *par places* un sujet mauvais au-dessus de lui-même, manque d'harmonie générale et d'ordre et ses jets de génie ne font pas un style. Et puis les poèmes dramatiques sur lesquels il travaille sont très simples et sommaires en leur fruste rudesse, ce

qui lui laisse une grande latitude pour interpréter et, en quelque sorte, créer lui-même le sujet.

Au contraire, les livrets de Meyerbeer sont compliqués et boursouflés et l'action s'y enveloppe d'un gros apparat.

Ne nous abusons point d'ailleurs sur la qualité des ambitions dont le choix de ces livrets témoigne. Ce sont ambitions grosses, mais modestes. La direction adoptée par Meyerbeer, à dater de *Robert le Diable,* prouve qu'il était arrivé à une juste connaissance de soi-même. Lui qui avait écrit dans sa jeunesse une *Fille de Jephté,* d'ailleurs médiocre, il comprit que ces hautes sources poétiques, ces matières épurées et ennoblies ne lui convenaient pas. Il eut, dis-je, cette modestie pour lui-même. Il l'eut et non sans quelque justesse, hélas! pour le public qu'avaient préparé à un musicien de l'année 1831 les révolutions politiques de la France, la confusion sociale, le tohu-bohu romantique des idées. Ce qu'il demanda à Scribe ou ce que Scribe lui proposa, ce fut le gros mélodrame historique conçu dans un esprit de romantisme trivial et surchargé de dispositifs et de machines scéniques ou décoratives spéciales. Ce dernier élément de la combinaison n'en sera pas, après tout, le plus mauvais, étant le plus apte à inspirer à Meyerbeer une musique relativement sincère.

Je ne dis pas qu'il n'y ait pas dans les livrets de Scribe des éléments moins vils que d'autres. J'en fixe le niveau moyen (1).

---

(1) La *Juive* d'Halévy, qui est de 1835, donc d'une année antérieure aux *Huguenots,* nous offre elle-même un gros mélodrame pseudo-historique sans humanité, sans poésie. C'est encore de l'Eugène Scribe et ç'eût pu être de l'Eugène Suë. Mais la musique en est beaucoup plus sincère que celle de Meyerbeer. Sans en aimer le style, on peut en recon-

III

Rien d'instructif comme les avatars de *Robert le Diable,* conçu d'abord comme opéra-comique, puis comme ballet-féerie, enfin comme grand opéra. Les deux premières destinations eussent mieux convenu à un de ces contes malicieusement horrifiques du moyen âge, où une dame est mise à mal par le diable. Au théâtre, il y a des inconvénients à prendre le diable au tragique ; il ne peut guère paraître que comme farceur particulièrement corsé ou monteur de feux d'artifices. Le Bertram de Meyerbeer a gardé des traits de ce caractère primitif et il les fait voir dans le célèbre duo bouffe de Raimbaud : « Ah ! l'honnête homme ! » qui est un morceau excellent, le meilleur de beaucoup de la partition entière. Mais, pour tourner la chose en grand opéra, il a fallu faire un diable tragique et émouvant et lui prêter une psychologie, une psychologie double de diable et de père, que seule la plume de Scribe pouvait n'être pas effrayée de tracer. Il a fallu, en outre, raccorder les motifs du ballet avec les données de la tragédie dont on le recouvrait comme d'un manteau solennel sous lequel, d'ailleurs, il continue à faire bosse de toutes parts. On sait le résultat ! Ce diable qui exerce à la fois envers son fils la tendre protection pater-

---

naître le sentiment et la force, parfois la grâce touchante. En général, l'œuvre de Halévy me paraît devenue l'objet d'un dédain excessif. Il y a quelques parties vraiment belles dans les *Mousquetaires, Guido,* la *Reine de Chypre.*

nelle et la méchanceté du tentateur, qui veut passionnément le bonheur de ce fils et qui s'acharne à perdre son âme par amour, pour ne pas être séparé de lui et goûter sans doute en enfer les douceurs de la paternité; qui, un beau jour, ou plutôt une sinistre nuit, apprend, ayant été chercher des informations dans les cavernes de Satan, qu'il n'a plus que jusqu'au lendemain « à minuit » pour perdre cette âme (dont Satan se désintéresse d'une manière bien étrange), parce que c'est l'heure où « son congé expire », une telle invention ne témoigne-t-elle pas de la plus joyeuse audace d'ineptie? Ces mots seraient même un peu vifs pour le sujet, s'il n'y avait eu des générations entières, s'il n'y avait encore des gens à se figurer que Meyerbeer a tracé dans Bertram « une figure »? Bertram n'a d'autre figure que sa barbe rouge et son pourpoint couleur de feu.

Tous les ressorts « moraux », ou supposés tels, de l'action, le personnage de Robert, tous les personnages sont du même tonneau. Et nous allons avoir sans doute, ayant parlé livret, à parler musique. Mais n'est-il pas manifeste, dès ici, que cette musique ne pourra développer ses mérites qu'au-dessous d'un certain niveau et que toutes les vertus qu'on y pourra trouver ne sauraient exclure ni compenser une certaine tare essentielle, une tare de naissance tenant à l'incongruité de l'occasion où elle trouve sa raison d'être? Je conviens que le fameux air de l'évocation diabolique: « Nonnes qui reposez! » est d'une bonne venue musicale, d'une satisfaisante allure tragique. Mais ce tragique, ce tragique fantoche, ne pouvant être pris au sérieux, implique précisément un trait de grotesque. Et j'en trouve le sentiment très fin chez les noctambules de Toulouse, quand ils font retentir de

l'appel de Bertram les rues de leur bonne ville, où Meyerbeer est goûté.

C'est par le même sentiment juste qu'Alphonse Daudet, voulant faire chanter un grand air dramatique chez les Bezuquet de Tarascon, a choisi « Robert, toi que j'aime ». Verdi est plein d'airs qui habitent toutes les mémoires et dont le tour est populaire, souvent même vulgaire. Pourtant, Daudet se fût gardé de mettre Verdi chez les Bezuquet et les airs de la *Traviata* ne sont pas ceux dont résonnent, au sortir des joyeux dîners, les échos des rues toulousaines. Il y a en eux une dignité qui les défend, et c'est cette dignité, dont tout vrai connaisseur sent l'absence secrète dans les idées de Meyerbeer qui pourraient donner le plus l'idée de la grandeur. On lit encore ici ou là que la musique de Meyerbeer est « bien française ». Ce qui est sûrement plus français, c'est cette ironie plaisante à l'endroit d'une rhétorique d'opéra.

IV

Les *Huguenots*, donnés en 1836, avec un succès parisien égal à celui de *Robert* et un succès européen encore plus vif, ne sont pas un chef-d'œuvre. Mais ils sont le chef-d'œuvre de Meyerbeer. A côté d'une certaine quantité de fatras, il s'y trouve bien des pages puissantes marquées d'une maîtrise supérieure. Aucune n'y a ce naturel et cette naïveté qui caractérisent, non moins dans les genres graves et grands que dans les délicats, les choses véritablement belles, véritablement bonnes. Mais comment, si l'on n'est pas de parti pris, refuser l'admiration à des scènes, à un acte auxquels une verve abon-

dante, quoique impure, dans les formes et le coloris, une éloquence fastueuse, mais soutenue, une conduite forte, un solide équilibre, assurent toujours une indiscutable prise, sinon sur le cœur, qui n'est pas touché, du moins sur les sens et sur l'esprit?

Il ne faut pas être étonné que ce soit le livret des *Huguenots* qui ait le mieux inspiré Meyerbeer. Le musicien indiquait un sujet à son librettiste et celui-ci en tirait un scenario. Or, je suis convaincu qu'entre tous les livrets sur lesquels il a travaillé, celui-ci l'a séduit par des motifs moins froids, moins artificiels, moins matériels que les autres. Il flattait chez Meyerbeer un fond d'inimitié religieuse héréditaire. Passion regrettable assurément. Mais nous parlons art. Et cette passion était, comme toute autre, capable de mêler une certaine ardeur à l'expression. Ne le sentez-vous pas dans cette force particulière de grosse éloquence musicale qui sauve d'un désastreux effet la fameuse scène de la bénédiction des poignards, dont on ne saurait dire si c'est historiquement, moralement ou dramatiquement que l'invention en est le plus folle. Si le musicien y a introduit des nonnes qui prient aussi sur les poignards, ce ne fut pas, il faut le dire, par un raffinement d'injure, ce fut pour que le chœur ne se passât pas de soprani. Et, certes, je goûte fort une harmonie complète des voix. Mais j'estime trop haut l'art musical pour souffrir que le beau s'y réalise au prix d'incongruités commises sur un autre terrain, le beau, qui est, selon l'immortelle parole d'Eugène Delacroix, « la réunion de toutes les convenances ».

Combiné avec la dextérité de Scribe, ce sentiment personnel du compositeur produisit un livret qui (le genre admis) est relativement heureux. Ce genre

est trop mécanique pour ne pas exclure l'étude réelle des caractères, des sentiments et, quand il s'y essaie, il donne vite dans le ridicule. On ne peut dénier au vieux soldat huguenot Marcel un rudiment de personnalité morale. Mais cette manière de manifester la religieuse gravité de son âme, qui consiste à entonner à tout propos, pour un oui, pour un non, le choral de Luther, ne sent-elle pas le guignol ? Cette réserve faite, il faut reconnaître que, dans les *Huguenots,* la partie « spectacle », les tableaux de la cour et de ses plaisirs, festins, scènes de foules, cortèges, est adroitement reliée à l'action. On sait gré aux auteurs de lui avoir donné beaucoup d'importance, cet accessoire étant le véritable corps du grand opéra à la Meyerbeer. Et par là, les *Huguenots* demeureront, je crois bien, non le chef-d'œuvre (ce mot ne convient pas), mais le monument très brillant du grand opéra, du gros opéra.

V

Treize ans s'écoulèrent entre les *Huguenots* et le *Prophète*. Malgré la durée louable de l'élaboration, cette œuvre ne s'éleva pas au-dessus de son aînée, comme celle-ci s'était élevée au-dessus de *Robert.* Pour ma part, je la place au-dessous. Il y a dans le *Prophète* de brillantes parties. Mais l'ensemble laisse sous l'impression d'un immense creux, ce qui s'explique très bien par le caractère foncièrement incertain et vacillant de la donnée. Le personnage principal, le « prophète », est inexistant. Si Jean, le jeune aubergiste de Leyde, se laisse bombarder chef religieux des anabaptistes, qui soulèvent les paysans contre leurs seigneurs, est-ce dans une sim-

ple pensée de vengeance personnelle contre le seigneur Oberthal qui lui a pris sa fiancée? Ou bien, est-il un fanatique inspiré, qui met sa mission mystique au-dessus de tout et ne connaît plus ni fiancée ni mère? Il est la contradiction de ces deux idées, de ces deux versions tour à tour affirmées et prédominantes l'une et l'autre, et entre lesquelles le récit de la vision au second acte n'offre qu'un essai de conciliation bien misérable et postiche. Cette dualité morale du héros, cette ambiguité de nature de l'action, font du *Prophète,* comme drame, une sorte de néant pour l'esprit et empêchent l'âme d'être émue par ces grandes scènes religieuses qui ont quelque chose de plaqué. Le personnage de Fidès, la mère, est le seul qui ait une certaine réalité morale: quel que soit le motif pour lequel son fils se soit mis à la tête des pillards et des assassins, la douleur de cette vieille paysanne doit être la même et s'exprimer de la même façon. Il y a aussi du bon, et parfois du très bon, dans la silhouette des trois anabaptistes.

Ces rapides analyses font suffisamment connaître, pour le côté dramatique, le genre que façonna, à son usage, Meyerbeer aidé de Scribe. On en aperçoit le vide, l'artifice, le truquage ainsi que les habiletés audacieuses dans le calcul de l'effet. Je n'insisterai pas sur l'*Africaine,* où se voit un couple de sauvages de l'Afrique qui en remontrent au plus habile navigateur portugais sur la lecture des cartes marines et qui pensent, s'expriment avec des raffinements protocolaires de délicatesse. Je ne m'arrêterai pas davantage aux opéras-comiques, à la fâcheuse *Etoile du Nord,* où toutes les recettes de la légèreté française sont appliquées avec une sensible lourdeur, ni au *Pardon de Ploërmel,* qui vaut peut-être

mieux, mais sans contribuer à la gloire de Meyerbeer, dont l'opéra-comique n'était point le fait.

Je croirais aussi abuser en soulignant trop longuement la misère du langage. Elle est célèbre et c'est un jeu facile que de relever les fautes de français et les cocasseries qui s'y épanouissent :

Ses jours sont menacés,
Ah! je dois *l'y* soustraire...
— Déjà le Portugais, hardi navigateur,
D'une route nouvelle entrevoyant *la chance,*
Où grondait la tempête a placé l'espérance.
—... Amoureux vulgaires,
Vos feux ordinaires
Ne s'allument guère,
Que pour quelques jours.
Pâtissier modèle,
Ma flamme éternelle
Et se renouvelle
Et brûle toujours.

Mais à quoi bon alléguer ces gentillesses? Même quand la façon de parler des personnages de Meyerbeer-Scribe est moins incorrecte ou moins bouffonne, elle ne cesse pas d'être séparée du naturel par un mystérieux abîme.

Un trait moins remarqué, c'est les outrages à la prosodie dont pullule le texte musical. Dans les mouvements vifs en particulier, le musicien, dont l'allemand était la langue maternelle, perd complètement le faible sens qu'il pouvait avoir acquis de la mesure des syllabes dans le français.

Voyez, pour vous édifier, la *Polonaise* au premier acte dans l'*Étoile du Nord*. Comme prosodie, c'est quelque chose d'affreux, c'est proprement inchantable : un Boche seul pourrait garder le sourire tout en faisant dans « soldat » *sol* long et *dat* bref, dans « qui marche droit » *che* long et *droit*

bref, en donnant dans « s'élance » la même longueur à *s'é* et à *lan*. Un exemple familier à toutes les mémoires, est celui de la *Ballade* de Robert, aux mots : « Et Berthe jusqu'alors si fière... » Je ne sais comme les chanteurs s'en tirent; mais c'est beaucoup plus incommode que « fruit cuit, fruit cru ». Et ces horreurs, je le répète, abondent. Elles sont absolument intolérables et, à mon sens, une page de musique où elles se trouvent n'a pas le droit de voir le jour.

VI

Il me reste à considérer à part le musicien. Non pas que le jugement à porter sur une musique dramatique prise en soi et celui qui concerne la qualité de l'œuvre dramatique elle-même puissent être rendus indépendants l'un de l'autre. Il ne s'agit que d'observer séparément les éléments de l'œuvre totale, poésie et musique, afin de s'en former une juste impression d'ensemble et de lui assigner son rang.

Voici qui est frappant. Il est, sinon vrai, du moins plausible et spécieux de dire que Meyerbeer est un grand musicien. Et cependant son nom n'évoque pas pour l'imagination les traits d'une personnalité musicale réellement distincte. Quand nous parlons de Rameau, de Gluck, de Mozart ou encore (je rapproche tout exprès de ces grands, des moindres) de Berlioz, de Bizet, de Gounod, de Massenet, nous avons présente à la pensée la figure, ou sublime ou tout au moins séduisante, d'une certaine création originale dont ils ont enrichi le monde de l'art, d'une forme d'expression qu'ils ont apportée, tirée

d'eux-mêmes, qui n'existait pas avant eux, qui n'eût pas existé sans eux. Ainsi ne pouvons-nous lire quatre vers de Racine ou de La Fontaine, de Voltaire même, sans y sentir, mystérieusement mêlée à la généralité classique de la forme, une touche, une empreinte qui n'est qu'à ces poètes. C'est l'empreinte, l'effluve de l'individualité. Et de là vient l'amour, qui se joint en nous à l'admiration, à l'égard des artistes d'un réel génie, d'une réelle grâce, sentiment plus doux et, en quelque sorte, plus vrai que l'admiration elle-même.

Rien de pareil en ce qui concerne Meyerbeer. Montrez-moi, s'il vous plaît, l'endroit où vous trouvez son tour propre, le son unique de sa voix, son accent original, les inflexions inimitables de sa sensibilité. Cela n'existe point chez lui. Parmi les plaisirs que certains esprits éprouvent auprès de lui, ils ne peuvent avoir celui de l'aimer.

Je l'ai déjà dit incidemment et j'en fais à présent l'objet dominant de ma critique. Ce qui manque foncièrement à la musique de Meyerbeer, c'est la fraîcheur de la nature et de la sincérité. Donnez-lui toutes les autres vertus. Je discuterai. Mais si vous n'y sentez point l'absence radicale de celle-là, sans laquelle, en définitive, rien ne vaut, sans laquelle il ne saurait y avoir qu'un *toc* plus ou moins réussi, toute discussion est inutile. Et ce caractère n'a rien de surprenant : la musique de Meyerbeer n'est pas de lui. Elle est des autres. Desquels ? De tous les musiciens, grands ou à succès, que l'Allemagne, l'Italie et la France applaudissaient depuis un demi-siècle ou un siècle. Elle est de Hœndel et de Rossini, de Mozart et de Boïeldieu, de Beethoven et de Herold, sans oublier Gluck, Spontini et Spohr. C'est de la musique à l'*instar*.

L'imitation légitime, celle que tous les grands artistes ont pratiquée, consiste à se pénétrer des œuvres des maîtres, non pour reproduire leur style et leur manière, mais pour approvisionner de moyens d'expression l'inspiration personnelle. Celle-ci, là où elle existe, infuse à la substance de ces emprunts une vie nouvelle et la transfigure. Avoir surpris chez Anatole France ou Jules Lemaître certains secrets délicats du rythme français ou bien faire de l'Anatole France, du Lemaître, ce sont là choses infiniment différentes; Meyerbeer fait du Hœndel, du Rossini, etc. Et encore s'il n'avait pris qu'un modèle ou s'il n'en avait pris qu'un par opéra! Mais il passe et repasse de l'un à l'autre au cours d'une même œuvre, d'un même acte, d'une même scène, d'une même page. Et ce bariolage de styles donne la plus tangible prise à la démonstration de son éternel alibi.

Imaginez un Delille doué de talent et d'habileté rhétoricienne, quoique dénué d'un accent poétique à lui et dominé par toutes les poétiques qui se sont succédé en France depuis la Pléiade jusqu'à Victor Hugo et Ponsard. Il écrit des scènes de théâtre, des tirades qui commencent à la manière de Racine, ou tout au moins de Crébillon, et continuent à la manière de Hugo, si ce n'est d'Auguste Vacquerie. Cela n'eût pas été possible en littérature, même aux époques de corruption relative de notre goût. Pareille chose s'est vue en musique. A l'épaississement du goût se sont joints, pour en dissimuler le scandale, tous les trompe-l'œil dont l'opéra comporte l'usage. Mais, si ce scandale n'a jamais été, en France du moins, démasqué et défini par la critique, il a été senti obscurément dès qu'une expression plus sincère a reparu sur le théâtre, et

Meyerbeer en est mort. « Il y en a pour tous les goûts » pourrait être pris pour la devise de son œuvre. Elle exploitait pêle-mêle toutes les formes qui avaient réussi dans tous les pays de l'Europe et les faisait intervenir côte à côte dans le discours musical, sans autre règle de ses choix que l'inflexible dessein de forcer le succès. C'est un fait connu que Meyerbeer écrivait pour certains passages importants plusieurs airs ; il les faisait essayer à la répétition générale et optait pour celui qui produisait le plus d'effet.

L'imitation, conçue de cette manière, laisse échapper la part la plus précieuse de ce qu'elle imite. Meyerbeer a beau prendre pour modèle les maîtres de la chaleureuse éloquence ou de la brillante légèreté : lui-même est le plus souvent froid et lourd. C'est que les formes qu'il usurpe ne sont plus animées chez lui de la vibration du jet de vie qui les créa. Il y a une certaine qualité, la plus enviable de toutes celles que peut posséder une musique, plus facile à sentir qu'à définir, et que les musiciens expriment en un seul mot, étrangement choisi, semble-t-il, et auquel pourtant on n'en pourrait substituer un autre : « C'est — ou ce n'est pas *musical* », disent-ils, et il arrive très souvent qu'ils se refusent à le dire d'une musique fort bien faite. La musique de Meyerbeer est souvent bien faite. Mais il est rare qu'elle mérite d'être appelée musicale. On sent bien que cette expression désigne je ne sais quelle légèreté divine des éléments.

Je n'entends pas dire que le mouvement fasse défaut aux ouvrages de Meyerbeer. Mais le mouvement qu'on y perçoit n'est vraiment pas, comme on le désirerait, ou il n'est qu'à titre très exceptionnel, celui de la musique elle-même ; il est celui de la

grande machine mélodramatique et scénique sous les moteurs de laquelle cette musique est placée et qui lui communiquent une animation factice et apparente, sans pouvoir pleinement parvenir à en soulever la pesanteur. Ce qu'il y a d'original chez Meyerbeer, c'est d'avoir appliqué à l'usage du grand opéra toute la musique qui s'était faite en Europe depuis Bach jusqu'à Auber, musique sacrée et musique profane, musique vocale et musique instrumentale. Et en ce sens, un public peu informé ne faisait pas erreur quand il croyait trouver chez lui « la grande musique ». Seulement elle lui était présentée (à côté de beaucoup de petite et même de mauvaise musique) dans une espèce de réfraction, sur le plan très artificiel et dans le cadre terriblement doré du grand opéra. Le monde de la poésie et le monde des sons, Meyerbeer lui-même les percevait avec une sorte d'enthousiasme, sous l'angle du grand opéra. Le grand opéra, voilà ce qu'il a aimé d'un amour de barbare, de fabricant et de véritable artiste tout à la fois. Et cet amour lui a inspiré par-ci, par-là je ne sais quelle poésie de théâtre dont l'expression se laisse surprendre particulièrement dans certains endroits de l'*Africaine*. La phrase, réellement belle, de Vasco: « Pays merveilleux », je la mets sur ses propres lèvres, et les horizons qu'il contemple, ce sont les planches peuplées de mirifiques paysages de carton doré, de somptueux cortèges, de costumes éblouissants et autres magnificences, — les planches, où l'effroi et la terreur viennent interrompre soudain la fête joyeuse, où les convives enivrés voient se lever un spectre, où l'âme des noirs complots se dévoile, sur la simple injonction d'un accord de septième mineure asséné par l'orchestre au bon moment.

Pour contrôler mon jugement (jugement qui me met d'accord avec beaucoup de musiciens), il suffit de s'assurer, en feuilletant les partitions de Meyerbeer aux meilleurs endroits, c'est-à-dire aux scènes réputées les mieux venues, si, oui ou non, on y remarque une perpétuelle solution de continuité dans le style, si, oui ou non, les trois ou quatre développements qui s'y succèdent y sont écrits dans trois ou quatre langues différentes au choix desquelles paraît avoir présidé une sorte d'arbitraire, de décision instantanée, comme si, à chaque phase de sa composition, le musicien était retombé dans un vrai désarroi de l'esprit, dans une incertitude de direction musicale dont il n'a pu se tirer que par un procédé entièrement nouveau. Au hasard de la mémoire, je proposerai quelques exemples.

VII

Dans l'*Africaine,* acte 1er, scène I, rapprochez ces trois passages: « J'espère... Ma main sera pour lui... Son chant d'adieu », pris dans un espace de trente mesures et chantés par la même personne: le premier est une phrase d'*Euryanthe* gâchée, le second une bonne formule de Gluck, le troisième encore du Weber (l'entrée de la romance qui suit est d'ailleurs fort jolie jusqu'à la vocalise).

Même opéra, air de Nélusko: « Fille des Rois ». La première phrase a certes une allure de grandeur; mais celle qui suit: « Quand l'amour m'entraîne », sans être mauvaise, est prise dans un tout autre rayon de la bibliothèque musicale. Cette tête et ce corps jurent ensemble.

Dans le *Prophète,* début de l'acte IV, suivez ce qui est chanté par Fidès depuis sa cavatine: « O toi

qui m'abandonnes... » jusqu'à la scène suivante. La cavatine tout d'abord : une phrase d'apparence noble et pure, quasi beethovenienne, composée des notes de l'accord parfait et dont on ne peut méconnaître la belle tenue, mais qui a d'ailleurs le tort d'être une phrase instrumentale et non vocale (exactement, une phrase de clarinette) : la mère pleure sur le fils qui l'a abandonnée et lui promet le pardon. Survient un officier pour recommander à la vieille femme de se prosterner devant le « Roi-prophète » qui va paraître. Alors la pensée de la croyante s'élève vers Dieu et elle supplie la divine lumière de ramener l'égaré. A coup sûr, ceci doit être dit sur un autre ton, mais sur un ton qui convienne à la personne et qui parte de l'âme. Or qu'avons-nous ? Un effroyable morceau de bravoure, grossement imité de Weber dans sa manière fougueuse, des cascades ascendantes et descendantes de notes et de syllabes, dont la précipitation matérielle n'arrive aucunement à faire, comme le voudrait le compositeur, l'expression de l'exaltation morale. Cependant, comme cette prouesse ne le satisfait point et qu'il veut, pour finir, augmenter encore son effet, quelle ressource lui reste ? La brutalité toute pure. Il y recourt dans la dernière partie à quatre temps, où la voix de la malheureuse Fidès s'évertue sur le final insignifiant et violent d'une médiocre sonate de Spohr. Ainsi, ayant fait tour à tour du style, de la virtuosité et de la brutalité, il n'a dû laisser dans la salle aucun auditeur mécontent (1).

---

(1) Très caractéristique encore, dans le duo de Berthe et Fidès, le rapprochement de la phrase : « Dieu me guidera... » — du Hœndel — et de celle qui la suit immédiatement : « Mes yeux n'ont plus qu'à pleurer... », une mélodie plaintive de Bellini.

D'une manière générale, faites l'expérience de rapprocher, dans n'importe quelle partition de Meyerbeer, trois passages pris dans des actes différents (naturellement l'expérience ne sera instructive que si vous avez pratiqué les maîtres et contracté dans cette fréquentation certaines habitudes d'esprit). Vous vous rendrez compte que, pour faire figurer dans une même œuvre des manières d'écrire aussi hétérogènes, il fallait un combinateur peu scrupuleux quant au style, et que l'œuvre qui les juxtapose est bien le royaume du bric-à-brac musical.

Tirons ces trois passages des *Huguenots* et qu'ils soient, par exemple : le chœur de femmes : « Jeunes beautés », — une page de Donizetti avec un accompagnement plus figuré, — la scène nocturne entre Valentine et Marcel (facture de Mozart) et le duo du 4e acte, où il y a de tout. — Le duo des *Huguenots!* monsieur, s'écrie ici un vieil amateur. Hé quoi ! vous n'épargnez même pas cette page illustre à laquelle vous-même paraissiez tout à l'heure rendre hommage ? — Je ne m'en dédis pas et il faudrait être esclave de préjugés scolastiques ou autres pour contester à ce duo, si bien placé d'ailleurs au point de vue mélodramatique, ses qualités de chaleur et d'éloquence, son très puissant effet ; mais il faudrait être un barbare ou un ignorant pour ne pas remarquer qu'il est écrit d'une manière mêlée, impure et qu'il y a d'une phrase à l'autre changement perpétuel d'idiome musical, d'esprit musical.

Inutile de multiplier mes preuves. Mais ce qu'il importe de remarquer, c'est que je ne les ai prises que dans les « beaux » endroits. Que serait-ce si j'abordais ce que j'ai appelé le fatras de Meyerbeer, ce fatras qui, dans le poids de son œuvre, ne représente pas une médiocre proportion de kilo-

grammes ! Meyerbeer est terrible quand la bonne Muse de l'*instar* ne vient pas à son aide ou du moins ne lui apporte pas un secours assez précis. Comme type de ces endroits, riches de notes, mais vides de sens, on peut citer, dans un genre faussement sentimental ou élégant : *Plus blanche que la blanche hermine... Pour Bertha, moi je soupire...* ; dans un genre gravement dramatique, tout le second acte de l'*Africaine,* à l'exception de la phrase *Fille des Rois.* Ceux à qui le genre troubadour et sujet de pendule est demeuré cher goûteront aussi l'air du Sommeil. Il est assez curieux que cette *Africaine,* qui est dans son ensemble la plus accablante des partitions de Meyerbeer (et l'ineptie particulière du livret y est pour quelque chose) soit aussi celle où se rencontrent les quelques pages réellement séduisantes qu'il a écrites : *Pays merveilleux* et la première partie de la scène du mancenilier (je n'y compte pas le fameux prélude, absolument creux et qui ne doit son effet connu qu'à un certain prestige de l'instrumentation).

Ce qu'il y a de plus injurieux dans Meyerbeer, ce sont les rythmes, ces rythmes pesants, écrasants, d'où il n'arrive pas, si j'ose ainsi dire, à se dépêtrer et qui accusent le manque de race de sa musique, comme il arrive souvent que la démarche d'un homme qui est parvenu à mimer une grande politesse des manières, où tout le monde est pris, offre à quelques yeux plus clairvoyants le vivant témoignage d'une nature grossière et vaniteuse.

Dans un article passionné contre les *Huguenots,* où les mérites de Meyerbeer sont d'ailleurs parfaitement reconnus et dépeints, Schumann a écrit que tout dans sa musique est « facture, apparence, hypocrisie ». Sans m'inscrire en faux contre cette

cruelle formule, je dirai avec plus de modération que, en jouant, à la suite des pages les plus remplies de Meyerbeer, les plus faibles pages de Rossini ou de Verdi, on a presque toujours la sensation de quitter une atmosphère où l'on étouffait pour rentrer dans l'air pur.

VIII

Je connais des admirateurs de Meyerbeer dans l'illusion desquels il entre un élément de vérité.

Ils sont frappés des terribles erreurs de doctrine et de pratique de notre musique de théâtre contemporaine et c'est à ces erreurs qu'ils opposent l'exemple de Meyerbeer. Intrusion excessive du style symphonique dans l'opéra, abandon de toutes les vieilles formes et coupes de la musique dramatique qui avaient une vertu puissante et qui étaient fondées, à vrai dire, dans la nature même du genre (il ne s'agirait que de les rajeunir et d'en corriger les aspects choquants), renonciation à toute cette partie de « spectacle » de l'opéra traditionnel qui, à la condition d'être contenue dans sa juste place et motivée avec intelligence et goût, fournissait à la musique un magnifique champ d'expansion, voilà ce que les amateurs que j'ai en vue déplorent, et avec pleine raison, à mon avis. C'est *contre* ces égarements qu'ils aiment Meyerbeer ; mais, en cela, je leur donne tort.

Meyerbeer a pratiqué tout ce qu'ils préconisent. Mais il l'a pratiqué en le corrompant, en l'épaississant, en l'abaissant. Il l'a pratiqué, en utilisateur cosmopolite, fortement et brillamment doué d'ailleurs, bien plutôt qu'en artiste de sang et de race.

Par là, il a grandement détruit l'autorité de la tradition même à laquelle de sommaires apparences le rattachent, mais dont il n'a pas l'esprit et c'est lui qui a livré la place à l'invasion wagnérienne. Si Meyerbeer avait été vraiment « la musique française », il n'y aurait rien eu de plus justifié que cette invasion. Mais la musique française est bien autre chose.

Le genre Meyerbeer a été néfaste à la musique, parce qu'il en a inspiré le dédain ou tout au moins l'incuriosité à une notable partie de l'élite intellectuelle de la France. C'est là un fait nouveau du XIXe siècle. Autrefois, toute notre élite raffolait de la musique. Mais combien de délicats esprits, qui ne la connaissaient que par ce genre gâté, ont refusé de s'intéresser à un art qu'ils croyaient impliquer nécessairement, du côté littéraire, un fond absurde!

Le genre Meyerbeer a été néfaste, en dehors du domaine de l'art, par son influence sur les idées historiques et politiques du peuple français. Du temps où il florissait, combien de gens, en province surtout, qui n'ouvraient jamais un livre, mais allaient au théâtre entendre *Robert*, les *Huguenots*, le *Prophète*, l'*Africaine* et ne puisaient pas à d'autres sources leurs notions et jugements sur le moyen âge, la royauté française, les guerres religieuses et l'Inquisition!

Au point de vue musical, ce genre a été et devait être absolument infécond. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il a marqué une étape dans le développement d'un fait dont la musique est bien loin de n'avoir retiré que des avantages et qui est, pour une bonne part, d'origine germanique : je veux parler du grossissement exagéré de la masse orchestrale.

Certains voudraient aujourd'hui exciter les pas-

sions en faveur de Meyerbeer en faisant valoir que c'est Wagner qui l'a tué. C'est Wagner sans doute. Mais en France, Berlioz, Gounod, Bizet et Massenet y ont contribué infiniment plus.

Meyerbeer est mort et bien mort. *Multa renascentur,* beaucoup de choses renaîtront, comme dit le poète, et la musique en verra, je l'espère, dans une période prochaine, renaître plusieurs de purement françaises sur les ruines de la germanomanie qui les étouffait. Meyerbeer ne renaîtra pas.

Ses apologistes allèguent l'éclat de ses succès. Certes, c'est un argument. Mais ces succès appartiennent à la plus mauvaise époque qu'ait connue l'art français.

CHAPITRE V

WAGNER POETE

WAGNER POÈTE

La guerre, en bannissant le nom de Richard Wagner des affiches de nos concerts et de nos théâtres, a remis ses ouvrages à l'ordre du jour de la critique. Elle a fait renaître au sujet de la *Tétralogie,* de *Tristan,* de *Parsifal,* des controverses que l'on avait pu croire éteintes, et qui nous ont ramenés trente ans en arrière. Gardons-nous de nous en plaindre. L'union sacrée n'en a point pâti et la vérité ne peut qu'y gagner. L'épreuve du temps rend plus facile l'équitable appréciation des œuvres d'art; et, en ce qui concerne l'œuvre de Wagner, cette épreuve a déjà été assez longue pour nous ménager vis-à-vis d'elle un avantageux recul. Nous pouvons aujourd'hui porter sur ce vaste et complexe monument de poésie, de musique et de décoration théâtrale des regards plus libres et plus lucides que nos aînés, quand ils le virent se dresser pour la première fois devant leurs yeux surpris et éblouis. Le moment viendra (et il viendra par la victoire) où les raisons de profonde convenance qui ont voulu que l'auteur de la *Tétralogie* fût exclu de nos répertoires dramatiques et musicaux n'existeront

plus et ce seront alors des considérations de goût qui devront décider s'il faut ou ne faut pas jouer Wagner ou dans quelle mesure il faut le jouer. Mais la décision qu'admettra en cette affaire le sentiment public, l'usage qui s'établira auront d'autant plus de sagesse et d'autorité qu'ils s'inspireront d'un goût mieux renseigné, mieux éclairé sur la nature et la valeur de l'œuvre wagnérienne, sur la qualité de l'influence qu'elle a exercée et qu'elle est susceptible d'exercer encore dans notre pays. En nous livrant à cet examen avec l'impartialité et la sérénité qu'il demande, nous préparerons sur une question importante nos dispositions de « l'après-guerre » !

I

Mais la question est fort étendue. Et je n'ai pas l'intention de l'étudier ici dans sa totalité. Des deux grands aspects sous lesquels elle se présente, je ne considérerai que l'un. Wagner a fait œuvre de poète et de musicien. Je parlerai du poète. J'essaierai de caractériser et de juger les poèmes dramatiques de Wagner.

Sans doute le sujet, ainsi délimité, soulève une objection. On peut dire que des drames destinés à être mis en musique et qui n'ont été écrits qu'à cette fin forment avec leur musique un tout vivant et indissoluble. En séparant l'un de l'autre les éléments de ce tout pour en faire l'objet de deux analyses distinctes, ne leur infligeons-nous pas à tous deux une sorte de mutilation, ne les privons-nous pas d'une partie de leur sens ?

Il y a là un inconvénient auquel il faut en effet

prendre garde. Mais la conséquence n'en saurait être de soustraire les drames wagnériens à l'épreuve d'un examen particulier. Ainsi que l'a dit à peu près Descartes, il n'y a pour résoudre les questions (surtout les questions aussi complexes et touffues que celle-ci) qu'un seul moyen, qui est de commencer par les diviser. Quand il s'agit d'apprécier sérieusement une œuvre de dramaturgie musicale, il faut tout d'abord étudier le drame en lui-même. Des drames en musique sont des drames. Ils doivent avoir, comme tels, une substance propre, ils nous présentent une affabulation, des personnages, des passions, des caractères, ils reposent sur un certain fond d'idées. Et tout cela doit normalement pouvoir s'entendre sans la musique, doit offrir en soi-même un intérêt indépendant de la musique. Sans doute, à la simple lecture, l'imagination ne s'associera pas à cet intérêt avec toute la vivacité désirable, ces poèmes ne produiront pas l'émotion, n'exhaleront pas la poésie qui, à l'audition, en peuvent faire l'attrait et qui dépendent avant tout de la musique. Mais un esprit à qui cette musique est familière ne saurait non plus relire ces drames sans l'entendre chanter dans les paroles, sans la voir colorer les situations. Et s'il donne une analyse, une description des fables dramatiques de Wagner, les traits sous lesquels il les représentera se trouveront tout naturellement imprégnés de ce coloris musical, ils n'auront pas la sécheresse relative du texte nu.

Cette méthode semble indiscutable. Mais, à quelque débat qu'elle pût être soumise en ce qu'elle a de général, il existe, en ce qui concerne Wagner, une raison de fait qui nous l'impose, qui rend particulièrement nécessaire une étude préalable et

séparée des drames wagnériens. Dans l'influence si considérable exercée chez nous par l'œuvre de Wagner, ses poèmes dramatiques ont eu leur part propre et indépendante. Je veux bien qu'ils ne l'aient due qu'à la renommée de la musique qui les accompagnait ou qui les portait et j'admets que, sans son concours, en leur simple qualité d'échantillons de littérature allemande, ils n'eussent pas réussi à captiver l'attention des Français. Mais, une fois introduits dans nos frontières par ce puissant véhicule sonore, ils s'en sont en quelque sorte détachés, ils ont eu leur succès particulier, ils ont fait figure par eux-mêmes ; de grands admirateurs ne leur ont pas manqué, non plus que les glossateurs et les scoliastes pour en élucider les mystères ; ils ont été lus par bien des gens avec gravité et dans l'attente d'y trouver de grandes choses ; ils ont conquis des imaginations d'artistes, fourni à la peinture des inspirations, à certaines écoles poétiques des mythes et des thèmes de rêverie sur lesquels elles ont brodé couramment, et même le modèle d'une forme d'expression à imiter ; on y a cherché des doctrines ; les conceptions wagnériennes ont ajouté un appoint de crédit, ou tout au moins de séduction, à certaines idéologies mystiques, à certains mouvements religieux procédant des mêmes tendances. Bref, Wagner n'a pas seulement apporté en France une musique, mais aussi une littérature. Et cette littérature a eu sa part depuis quarante ans dans la culture intellectuelle d'une catégorie appréciable de Français. Elle a versé mille semences dans l'atmosphère que nos esprits respirent. L'érudit qui voudra relever dans le détail les témoignages de son action y trouvera la matière d'un gros volume. Je dois ajouter (et l'on s'en rendra compte) que cette action ne

s'est si aisément répandue que parce qu'elle allait à beaucoup d'égards, dans le même sens que les grandes influences germaniques qui se sont fait sentir dans notre pays depuis un siècle.

II

Les sources de la littérature wagnérienne sont connues. Légendes mythiques et historiques de la Germanie et des pays scandinaves, présentées au peuple allemand dans des versions ou adaptations anciennes et récentes, romans du cycle breton traduits ou adaptés dès le moyen âge par des littérateurs allemands, tel que Wolfran d'Eschenbach et Gottfrid de Strasbourg, voilà, si l'on excepte *Rienzi,* cette œuvre de jeunesse, le fond où Wagner a puisé les sujets de ses drames. Ces sujets étaient fort à la mode dans la littérature allemande du temps de sa jeunesse. Le goût qu'ils lui inspirèrent n'était pas un fait nouveau. C'était le goût régnant. Le trait le plus marquant de cette période littéraire allemande (celle qui a suivi Gœthe et qu'on s'accorde à nommer romantique) ç'a été une grande faveur pour la vieille littérature nationale, un grand zèle à la faire revivre. Et ce ne sont pas seulement ses historiens, ses érudits et ses philologues qui se sont consacrés à cette entreprise. Ses poètes, ses romanciers, ses auteurs dramatiques y ont contribué, à leur manière, en puisant eux-mêmes à ce fond reculé les données et les personnages de leurs fictions. Tieck, Lamotte-Fougué, Hoffman, Novalis, Immermann, Heine, pour ne point citer une légion d'auteurs obscurs, ont traité avant Wagner tous les sujets de Wagner. Ils ont raconté ou chanté le Hollandais volant, Tannhäuser,

Lohengrin, Tristan, Parsifal, Siegfried. « Il existait, nous dit le savant H. Lichtenberger, une foule de tragédies sur les *Nibelungen.* » Ainsi Wagner, poète, n'est pas un indépendant ni un isolé. Il se rattache à l'école littéraire du romantisme allemand qui a rempli la première moitié du XIXe siècle.

Les œuvres de sa première époque, qui sont le *Vaisseau Fantôme, Tannhäuser* et *Lohengrin* constituent, pour l'inspiration et pour la forme, un groupe distinct dans l'ensemble de ses créations. Mais toutes trois ont assez de caractères communs pour que nous nous contentions de quelques remarques sur celle-ci.

Nous trouvons, dans *Lohengrin,* une part de données vraiment poétiques, empreintes d'une réelle humanité et dont les développements ne manquent ni de naïveté ni de grâce. C'est, par exemple, tout ce qui a trait aux sentiments d'Elsa pour Ortrude, son atroce ennemie. Ortrude a ourdi pour perdre et déshonorer Elsa, un infernal complot. Démasquée et vaincue, elle fait appel à la pitié de la jeune fille qu'elle supplie de la relever aux yeux de tous en la laissant se rapprocher d'elle ; mais ce n'est que pour trouver l'occasion de la vengeance hideuse qu'elle médite. Elsa, qui la plaint bien plus d'être méchante que d'être infortunée (parce que c'est là une plus grande infortune) lui accorde non seulement pitié, mais amitié. Il semble à Elsa, heureuse par l'amour, qu'elle serait ingrate envers son bonheur, si elle gardait un cœur dur, même pour cette femme mauvaise. On sait tout le charme du cadre que l'invention scénique du poète a ménagé à l'expression de ces sentiments. Les envolées ingénues de l'amour d'Elsa pour son chevalier n'ont pas une séduction moins naturelle ni moins pure. Et le triomphe de cet amour dans l'éclat et la gloire de la pompe nuptiale ne four-

nit pas seulement un décor et un spectacle : il y a dans le déroulement de ces fêtes un souffle épandu de jeunesse et de doux enthousiasme.

Si les chevaliers du Graal, dont Lohengrin est l'un, appartiennent au monde merveilleux, du moins la mission terrestre qu'ils s'assignent et qui les appelle souvent loin de leurs demeures sacrées dans la région des simples mortels, a-t-elle un objet et une raison d'être qui intéressent l'esprit et le cœur : c'est la défense de la justice, de l'innocence opprimée. Voilà ce qui donne un sens noble et clair, une grandeur émouvante à l'arrivée magique de Lohengrin, quand, touché par le suprême appel d'Elsa, à qui il s'est déjà présenté dans un rêve, il vient la placer sous la protection de son épée et de sa parole. Qu'il s'éprenne d'amour pour elle, nous en étonnerons-nous ? Les chevaliers du Graal doivent avoir, à côté de leur vocation mystique surhumaine, une part de sensibilité humaine, puisqu'ils sont douloureusement émus par les injustices humaines.

Mais c'est ici que se produit une situation difficile à traiter humainement. Elsa devient la femme d'un demi-dieu et il se trouve que ce demi-dieu ne peut prolonger son séjour sur la terre qu'incognito. Si sa personnalité et son origine sont découvertes, le charme qui l'y retient est rompu, il faut qu'il parte. Aussi fait-il jurer à Elsa de ne jamais le questionner sur lui-même, sous peine qu'elle le voie disparaître dans les airs, comme il est venu. Il me semble que, sur ce point, la donnée se rapetisse, qu'elle tourne au puéril, au conte de fées et qu'il devient impossible de la développer d'une manière naturelle en restant dans le ton poétique et élevé des autres parties. Ne pas savoir avec qui l'on est mariée et si ce ne serait point peut-être avec le diable, si habile

à prendre toutes les formes! Imposée au nom de l'amour, une telle condition engendre par elle-même une sorte d'angoisse toute physique qui doit paralyser le sentiment. Comment une jeune épouse n'en éprouverait-elle pas l'obsession et ne prêterait-elle pas l'oreille à tout ce que viendront lui chuchotter les voisines? Elsa n'est pas une femme dont la conscience lutte contre une tentation d'infidélité morale, mais une petite fille à qui l'on a défendu de soulever certain rideau, d'ouvrir certaine porte et qui en est hantée, qui n'y résiste pas. La parodie guette cette partie de l'histoire. Et Nietzsche, dans sa passion de satire contre Wagner, l'a bien vu: « Lohengrin, dit-il, ou comme quoi on ne saurait être trop fixé sur l'état-civil de la personne avec qui l'on se marie ». Il est trop commode, sans doute, de ridiculiser une belle œuvre qui offre un certain côté absurde et je veux bien que l'unité de ton, le souffle soutenu, le beau rayonnement de la musique corrigent ou atténuent, à la représentation, l'effet de la disproportion et du disparate qui résultent de cet élément absurde mêlé à des éléments naturels et nobles. Ces défauts n'en sont pas moins réels et, pour n'être pas offusqué de cet aspect enfantin du drame, il faut vraiment une imagination sans culture et très peu difficile.

Ce drame a, d'après Wagner, une haute portée philosophique; mais, chose étrange, ou plutôt trop compréhensible et sur laquelle je ne saurais trop vivement attirer l'attention: ce que nous trouvons d'enfantin dans sa donnée est précisément ce que lui-même, quand il entreprend de le commenter et d'en dégager la philosophie, croit y apercevoir de plus grand. Et ces éléments de l'invention où nous ne voyons guère de sens sont ceux-là mêmes qui

porteraient, d'après lui, les significations les plus précieuses et les plus sublimes. Ecoutons-le: (c'est de l'allemand)!

Elsa est l'inconscient, le spontané au sein duquel l'être conscient, réfléchi de Lohengrin aspire a trouver sa délivrance (ou sa rédemption : *Erlösung*); mais cette aspiration elle même tient à ce qu'il y a d'inconscient, de nécessaire, de spontané dans l'être de Lohengrin et par où il se sent apparenté à l'être d'Elsa. Grâce à la puissance de cette « conscience inconsciente », telle que je l'éprouvai moi même avec Lohengrin, j'en arrivai à une compréhension toujours plus intime de la nature féminine, je réussis à me plonger si complètement dans l'être féminin que je l'exprimai d'une manière digne de cette pénétration complète dans mon amoureuse Elsa. Je ne pus m'empêcher de trouver celle-ci absolument justifiée dans la finale explosion de sa jalousie et ce fut précisément cette explosion qui, pour la première fois, m'instruisit à fond sur l'essence purement humaine de l'amour..... Cette femme qui, avec une claire vision de ce qu'elle fait, se précipite à sa perte, par égard pour l'essence nécessaire de l'amour, qui, toute aux sentiments d'une adoration enthousiaste, veut sombrer, si elle ne peut posséder le bien-aimé tout entier, cette femme, qui devait, du fait de son contact avec Lohengrin, précisément sombrer, pour livrer du même coup celui-ci à sa perte; cette femme qui fait ainsi et ne peut faire autrement, qui, par l'explosion de sa jalousie passe d'un état d'adoration charmée à la plénitude essentielle de l'amour et qui, en sombrant, en révèle l'essence à l'homme qui ne la comprenait pas encore; cette magnifique femme devant laquelle Lohengrin devait disparaître, parce que, du point de vue de sa nature particulière, il ne la pouvait comprendre — je l'avais maintenant découverte, et la première flèche que je lançai vers le noble objet déjà pressenti, mais non connu, de ma découverte, ce fut mon Lohengrin à la perte duquel je dus consentir pour rester dans la direction du féminin véritable, qui doit apporter la rédemption à moi et au monde entier, quand devant lui l'égoïsme masculin, même sous la forme la plus noble, se sera brisé, anéanti lui-même. Elsa, la femme — la femme jusqu'ici incomprise et maintenant comprise, cette très nécessaire expression essen-

tielle de la pure spontanéité sensible — a fait de moi un révolutionnaire complet. Elle était l'esprit du peuple, dont j'éprouvais aussi comme artiste le besoin pour ma rédemption.

Vous ne saisissez pas très bien? Mais c'est aussi que la langue allemande est terrible, avec tous ces mots amphibies dans la signification desquels la sensation et l'idée se mêlent et empiètent l'une sur l'autre d'une manière si confuse qu'il nous est comme impossible de les traduire; car, pour l'honneur de notre civilisation intellectuelle et morale, nous n'en avons pas les équivalents en langue française. Dans ce flux de phrases invertébrées, une conception, sinon claire, du moins très fortement tendancieuse, se laisse pourtant discerner: la raison, la connaissance, l'expérience, la pensée réfléchie, toutes les formes « conscientes » et organisées de notre vie intérieure nous emprisonnent dans des liens dont nous devons nous « délivrer » par je ne sais quel abandon aux suggestions ou aux intuitions de la sensibilité pure et instinctive, comme l'homme « se délivre » de lui-même au sein de la femme, se délivre de l'égoïsme au sein de l'amour. Et la sensibilité, affranchie de la réflexion, est identifiée à ce que Wagner appelle « l'esprit du peuple », idéal de toute innocence, de toute bonté, de tout génie.

Voilà qui est trouble et voilà surtout qui est inquiétant. Opposons-y un sain éclat de rire français.

III

En dépit de ces explications de Wagner, Lohengrin (et l'on en doit dire autant de *Tannhäuser,* du *Vaisseau Fantôme*) se présente comme une œuvre assez

naïve. L'auteur y suit, presque trait pour trait, les données de la vieille légende médiévale, en les relevant d'honnêtes et quelquefois de beaux développements poétiques. Nous pourrions en lire et en relire le texte sans y rien soupçonner des significations extraordinaires que son commentaire prétend nous y faire découvrir. Mais lui-même avait-il songé à les y mettre? Ne les a-t-il pas introduites après coup? Il y a de très fortes raisons de le croire. Et la plus forte résulte d'une comparaison de dates. *Lohengrin* est de trois ans antérieur à l'année 1848; la *Communication à mes amis,* qui en donne le commentaire, y est postérieure de deux ans. Pour qui connaît l'histoire morale de Wagner, cela dit tout. La Révolution de 1848 a eu sur lui une influence profonde et violente, elle a déterminé dans ses idées une véritable crise. Jusqu'alors l'activité de son esprit ne s'était appliquée qu'à son art et il avait eu sur tout le reste les opinions moyennes d'un tranquille sujet du roi de Saxe. Le voici qui met en question tous les principes reçus et commence, je ne dirai pas à méditer, mais à rêver sur les fondements de la civilisation et de la société. La prétendue explication du sens de ses premiers drames est en réalité le manifeste de ses pensées nouvelles. Mais, comme il est, à partir de ce moment, devenu un théoricien passionné, sans cesser d'ailleurs d'être un poète, il ne reléguera plus l'expression de ses théories dans les commentaires de ses drames, il la répandra dans ses drames mêmes. C'est comparativement à *Lohengrin,* le caractère nouveau de l'*Anneau des Nibelungen.*

Cette nouvelle direction d'esprit, qui restera pour Wagner, à quelques nuances près, une direction définitive, n'a d'ailleurs rien d'original. Elle ne témoigne d'aucun effort personnel de réflexion. C'est

un chemin battu, mais où il s'engage avec autant d'ardeur fiévreuse que s'il se l'était frayé de sa propre initiative. S'il embrasse ses idées avec feu, il n'en est à aucun degré le créateur. Il les a reçues de l'air ambiant. Dans les milieux philosophiques et littéraires de l'Allemagne au XIX[e] siècle, il n'y en a pas eu de plus répandues; le fond où il les puise a tenu dans la pensée allemande de ce siècle la place d'un grand lieu commun. Et ce lieu commun consiste dans ce qu'on pourrait appeler le culte du « *primitif* », dans l'identification du primitif avec l'idéal. On suppose ou l'on rêve que toutes les créations de la pensée et de l'âme humaine, toutes les institutions de la vie humaine, poésie, religion, morale, droit, ont eu un état primitif, une forme primitive, supérieure à toutes les formes qu'elles ont revêtues par la suite et qui est le type excellent d'après lequel tout le reste doit être jugé, auquel il faut revenir.

Considérée en elle-même, cette idéologie est ce qu'on peut imaginer de plus nuageux et de plus vain au monde: dans la réalité des choses, rien n'y correspond. L'état primitif est une entité vide de sens. Mais ce qui n'a aucun sens, comme expression du réel, peut en avoir un, comme expression de certaines tendances. Et il est facile de reconnaître dans l'idéologie du primitif l'expression des tendances, aspirations et prétentions ethniques et nationales de l'Allemagne moderne. Jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, l'Allemagne s'était sentie et reconnue tributaire de la culture européenne traditionnelle dont les peuples latins ont reçu de la Grèce et de Rome l'héritage direct. A ce moment, et pour des causes dont l'exposé demanderait tout un tableau d'histoire, un ardent besoin d'émanciation et de séparation s'empara d'elle; elle voulut affirmer dans tou-

tes les manifestations de l'esprit, sa personnalité propre et indépendante. Cependant elle se trouvait en retard de civilisation sur les autres peuples occidentaux, particulièrement sur la France et n'avait rien d'original à opposer à la vieille et commune culture dont elle prétendait s'affranchir. Comment accorder cette situation et cette ambition? Il n'y en avait qu'un moyen: c'était que l'Allemagne tournât ce retard même, avec ce qu'il impliquait de rudesse et de barbarie relatives, en titre d'honneur pour elle; c'était qu'elle interprétât ses infériorités apparentes comme les signes d'une réelle supériorité. Et c'est ce qu'elle fit avec l'aide de ses philosophes. Forts des théories de Jean-Jacques Rousseau, de qui l'on peut dire qu'il aura été, sans le vouloir, le prophète de la pensée nationale allemande, ceux-ci lui fournirent contre les perfections acquises qui composent une civilisation éminente, contre la savante discipline classique de la raison, contre la politesse du goût et des mœurs, des motifs de dépréciation qui se trouvaient être en même temps des motifs d'admiration à l'égard de l'Allemagne, demeurée plus près de la nature. Cette comparaison, tout à l'avantage des Allemands, leur traçait leur voie et les exaltait d'enthousiasme. Revenir à la nature, c'était pour eux revenir à leur nature; en se défaisant du dressage artificiel dont ils avaient trop longtemps subi la servitude, ils allaient se replacer moralement dans la condition de l'humanité originelle et première, en retrouver les inspirations divines. C'était là le principe d'une nouvelle culture, le point de départ d'une carrière nouvelle pour la philosophie, la poésie et la critique. Il est vrai qu'il n'était pas commode de représenter par des notions claires le primitif ainsi conçu. Mais ne doit-il pas de lui-même se prêter

mieux à une intuition obscure? Et, pour faire appel à cette intuition, la langue allemande a une ressource à elle, un signe algébrique, le prétexte *Ur*, qui, placé devant le nom d'une chose quelconque, en signifie la forme absolument initiale, la genèse la plus reculée : *Ur-anfang,* le commencement du commencement; *Ur-grund,* la raison antérieure à toutes les raisons qu'on peut saisir; *Ur-stimmung,* l'état d'âme caché sous l'état d'âme dont nous avons conscience. *Volk,* voulant dire en allemand peuple, le peuple allemand était *Ur-volk,* le type de la nationalité voulue et créée par la nature, non artificielle.

A l'idée du primitif s'associèrent étroitement celles du populaire (*volksthümlich*) du spontané (*unwillkürlich*) et de l'inconscient (*unbewusst*). Ces concepts sont quasi interchangeables. Les créations de la culture sont des créations aristocratiques et réfléchies. Les créations de la nature sont l'œuvre de tous, elles se produisent naïvement, par une génération collective, inconsciente et spontanée. Avec un énorme manque de goût, la critique allemande s'entêta à retrouver ces caractères communs dans des compositions poétiques écloses sous des degrés de civilisation aussi inégaux et appartenant à des antiquités aussi différentes que les *Nibelungen,* la Bible et les poèmes d'Homère. Cela, pour la simple raison de fait que ces œuvres étaient les plus anciennes en date qui nous eussent été transmises par les diverses littératures nationales auxquelles elles appartenaient.

On pourrait discuter sur les limites de l'influence, en tous cas très étendue, exercée en Allemagne par ces conceptions. Mais la discussion serait pour nous sans intérêt, puisque cette influence, en ce qui concerne Richard Wagner, a été sans limite. Il était impossible de la subir plus qu'il ne l'a fait. Il en a

été possédé complètement. Il a pu faire, par la suite, la découverte d'autres idées, changer jusqu'à un certain point, je ne dirai pas de principes (comment attribuer des principes à un esprit de cette qualité toute passionnée et mobile ?), du moins de sentiments, d'impressions, d'impulsions. Sa foi dans le primitif et dans sa valeur idéale s'est accommodée à ces orientations successives, elle y a revêtu quelques nuances nouvelles, elle n'en a pas été affaiblie. Si quelqu'un a trouvé dans ses écrits de théoricien trente lignes seulement où ne reviennent pas à satiété le *rein menschlich* (purement humain), *l'urmenschlich* (primitivement humain), le *willkürlich* et *l'unwillkürlich* (délibéré et spontané), *l'unbewusst* (inconscient), je demande qu'elles me soient montrées. Avec ces mots qui ne veulent pas dire grand'-chose, Wagner croit avoir tout dit.

Il est vrai que j'ai rapporté aux passions nationales du peuple allemand, sinon l'origine même de cette idéologie, du moins la faveur inouïe qu'elle a rencontrée. Et, d'autre part, le Wagner de 1848 nous apparaît bien étranger aux préoccupations nationalistes. Il est, comme il le dit, « complètement révolutionnaire ». Ceci ne fait pas contradiction. L'idéologie du nationalisme allemand et l'idéologie révolutionnaire (qu'il ne faut nullement confondre avec les idées positives et définies de réforme contenues dans le programme de telle ou telle révolution politique) procèdent du même point de départ ; elles sont, à vrai dire, la même idéologie, considérée dans deux applications différentes, auxquelles elle se prête avec une égale facilité. Au nom de quoi l'Allemagne s'attaque-t-elle à la tradition de la vieille culture européenne et classique ? Au nom des inspirations de l'humanité primitive. Au nom de quoi l'es-

prit de révolution s'attaque-t-il aux institutions et aux lois en général? Au nom du droit primitif. La parenté de ces deux mouvements d'idées est très proche et évidente et elle nous explique pourquoi, entre les nations de l'Europe, l'Allemagne est la seule où l'esprit révolutionnaire n'ait pas affaibli l'esprit national. Ce sera de la part des grands ouvriers de l'unité impériale, devenus les maîtres de l'opinion publique, une entreprise fondée sur la nature et les affinités des choses, que de faire dériver l'une de ces idées dans l'autre, d'attirer le mouvement de la révolution dans le mouvement nationaliste et de capter au profit du second les énergies morales et les forces de sentiment engagées dans le premier. Au moment de l'histoire où nous sommes, cette œuvre s'ébauche à peine. L'esprit révolutionnaire qui agite Wagner est encore cosmopolite. Mais il ne faudrait pas changer grand'chose aux termes dans lesquels il s'énonce pour convertir les écrits qui en contiennent l'expression en véritables manifestes de germanisme prosélytique.

IV

Œuvre de l'idéologue autant que du poète, l'*Anneau des Nibelungen* ou *Tétralogie* passe généralement pour une composition fort obscure. Et je suis loin de dire que ce soit là une renommée usurpée. Ce drame en quatre drames la mériterait, alors même que l'auteur n'y aurait enfermé d'autres conceptions que celles dont je viens de donner un aperçu et qui ne sont point limpides. Mais, si ces conceptions fournissent à la philosophie de *l'Anneau* ses données principales et dominantes, elles ne la cons-

tituent pas toute entière. Il s'y en ajoute plusieurs autres qui me semblent avoir avec les premières un rapport analogue à celui des variations musicales avec leur thème. Réunies ensemble, elles forment une espèce de système universel, embrassant la totalité des choses humaines et des choses divines. Et il est bien vrai que certaines parties de ce système sont faites pour réduire au désespoir l'exégèse la plus résolue.

L'Anneau est donc une œuvre obscure. Mais est-elle uniquement obscure? Je ne le crois pas et je m'étonne que, parmi les aspects qu'elle présente, on n'insiste d'ordinaire que sur celui-là. A côté de ses sens symboliques qui, eux-mêmes, ne sont que partiellement, et non totalement enveloppés de ténèbres, il nous offre une affabulation fort claire et qui se comprend aisément, dès qu'on n'y cherche pas trop le symbole. La clarté en est de deux sortes, suivant celles de ses données auxquelles on s'attache. Les unes possèdent le genre de clarté qui est propre aux histoires fantastiques et aux contes féeriques et qui ne saurait être souhaité plus vif, puisqu'il satisfait l'esprit des petits enfants. Les autres dépassent un peu la portée du jeune âge, mais elles ne sont pas plus difficiles à entendre qu'un roman ou un drame à la mode de 1830, un roman ou un drame de Georges Sand ou de Dumas, tel que *Lélia, Indiana, Jacques* ou *Antony,* inspiré par la défense de l'amour libre et des droits de nature contre la servitude et le préjugé du mariage et des lois. Que les personnages de ce roman, au lieu d'être pris dans la petite bourgeoisie française ou allemande, le soient dans le monde de la mythologie germanique et de la préhistoire fabuleuse, voilà qui n'aggrave pas réellement la difficulté, si d'ailleurs, du haut des nuages ou du

fond des temps, ils nous parlent un langage à la mode d'hier ou d'avant-hier et fort connu de nous. C'est en ces deux sens que *l'Anneau* est une œuvre très claire. Une énorme féerie, un chapelet d'histoires merveilleuses mises à la scène, et un roman modelé sur les vieilles thèses romantiques de l'anarchisme sentimental, le tout mélangé avec certains logogriphes de terminologie métaphysique que, pour ma part, je ne crois que trop déchiffrables, tels sont les éléments dont se compose l'invention de la *Tétralogie.*

J'en résumerai la fable d'une manière aussi suivie que possible.

Dans les profondeurs lumineuses du Rhin, le gnôme Albérich poursuit les ondines qui lui échappent de roche en roche en se moquant de lui. Mais à ce jeu, elles négligent la garde du trésor divin qui leur est confié et qui comprend l'Or, l'anneau et le heaume : l'anneau capable de procurer à son possesseur la souveraineté de l'univers, le heaume, instrument de toutes les métamorphoses. Le nain, forcé de renoncer aux belles filles du fleuve et préférant, faute de mieux, les joies de l'avarice et de la puissance à celles de l'amour, s'empare de ces magiques objets. Transformé en bête monstrueuse, il se croît à l'abri des ravisseurs. Mais il a compté sans Wotan, le maître des dieux qui, sur les conseils de son compère Loge (le Mercure de la mythologie nordique), arrive dans l'antre d'Albérich et le défie de se muer en crapaud, ce que l'imbécile fait tout de suite et les deux larrons en profitent pour mettre la main sur ses richesses. Pourquoi Wotan les a-t-il convoitées ? Parce qu'il en avait besoin pour rémunérer les deux géants qui lui ont bâti le palais céleste du Walhall et auxquels le léger personnage avait pro-

mis comme salaire sa délicieuse belle-sœur Freia (la Vénus de cet Olympe) se réservant d'ailleurs d'envoyer promener les lourdauds, quand, leur tâche terminée, ils viendraient en prendre livraison. Mais, sur les sages avis de la voyante Erda, déesse de la Terre, qui sort du sol jusqu'à mi-corps pour se faire écouter, Wotan renonce à cet acte de malhonnêteté qui serait fatal à la race des dieux et, en échange de Freia, il offre aux géants le trésor d'Albérich. C'est échanger une friponnerie pour une autre, puisque c'est voler un voleur.

A partir de ce moment, Wotan a perdu la félicité divine. Ne porte-t-il pas, inscrites sur la hampe de sa lance, les « Runes » de la loyauté, les maximes protectrices des Lois et des Contrats ? En les violant, il a ébranlé les bases de l'ordre universel qui dépend de sa volonté souveraine, et comment réparerait-il cette violation, l'ayant elle-même sanctionnée par un contrat nouveau ? Dans un inextricable embarras de conscience, il va consulter Erda dans le sein de la Terre et, pour charmer une conversation dont le sujet doit être plutôt nébuleux, à en juger par ce qui en transpire dans la *Tétralogie* wagnérienne, il lui fait d'un coup neuf belles filles, les Walküres, déesses guerrières, qui auront pour mission de ramener les braves tombés dans la bataille et de les conduire au Walhall, dans la cour des dieux. Ce qui ressort de la consultation d'Erda, c'est qu'il est au-dessus du pouvoir de Wotan de réparer l'iniquité accomplie et que la réparation n'en saurait venir maintenant que de la race des hommes. Mais le dieu ne se fie pas aux moyens d'un homme ordinaire pour rétablir l'ordre qu'ont détruit ses divines sottises. Bien que ce soit un peu tricher (mais n'est-il pas tricheur de nature ?) il croit bon d'y mettre du sien.

Il s'unit à une mortelle, afin de donner à la terre une lignée d'hommes exceptionnels, de héros. Ceux-ci s'appellent les Wälsungen. Wotan les abandonne à leurs propres forces et leur destinée est dure. Ces fils du ciel et de la lumière sont poursuivis par la haine d'Albérich et de sa vilaine parenté et progéniture qui comprend tous les êtres menés par la cupidité et les instincts serviles et est, par conséquent, fort nombreuse. L'un d'eux, Siegmund, retrouvant dans la femme du méchant et brutal Hunding, sa sœur Sieglinde dont il a été séparé tout enfant et qui a été mariée de force, la libère et s'unit à elle par l'amour. Ce haut fait semble en présager d'autres : car Siegmund est possesseur d'une épée merveilleuse que Wotan, qui ne se décide pas à jouer de franc jeu, avait plantée dans le tronc d'un certain frêne, sachant que son descendant serait seul assez fort pour l'en arracher. En outre, Siegmund est protégé par la Walküre Brünnhilde, la préférée de son père, initiée au secret de ses désirs et de ses intimes pensées. Elle se dispose à le soutenir dans le combat que va lui livrer Hunding, dont la défaite est donc certaine.

Mais, pendant que ces choses se passent sur la terre, il y a de l'orage au ciel. La brouille gronde dans le ménage des dieux. Wotan subit les reproches de sa femme Fricka (la Junon de ce Jupiter) étroite et âpre personnalité qui lui demande s'il va maintenant se faire le fauteur de l'inceste et ruiner, de sa divine autorité, la vieille morale. En vain, le pauvre Wotan gémit et proteste : les Runes sont là, il faut leur obéir. Si inhumain que lui paraisse son métier, il faut qu'il le fasse. A l'instant même où Hunding va succomber sous les coups de Siegmund, couvert par l'égide de Brünnhilde, il accourt et, du choc de sa

lance, brise l'épée magique de son petit-fils qu'Hunding atteint alors mortellement. Mais le manant tombe à son tour frappé par un regard du dieu, auquel il ne reste qu'à châtier la rébellion de sa fille qui, comme on l'entend, ne fut rebelle que pour s'être conformée à la vraie volonté de son père, pour avoir agi selon le vœu de Wotan! Il s'apprête à la chasser de la race des immortels. Mais, sur ses prières, il consent à une atténuation du châtiment. Il va l'endormir au milieu de la forêt et il entourera son sommeil d'une barrière de feu. Brünnhilde ne pourra appartenir qu'à l'homme assez hardi pour franchir le feu, à l'homme « qui ne connaît pas la peur ». Celui-là ne méritera-t-il point une telle conquête? Et ne vaudra-t-il pas la peine, pour l'amour de ce gaillard, de devenir simple mortelle?

La malheureuse Sieglinde, abandonnée dans les bois, meurt en mettant au monde l'enfant de Siegmund: Siegfried. Elle a reçu les secours du nain Mime, habile forgeron, frère d'Albérich, encore plus petit et plus laid que lui, mais de beaucoup plus de malice. En mourant, elle a confié à Mime, avec son fils, les morceaux de l'épée merveilleuse recueillis à côté du cadavre de Siegmund. Siegfried est élevé par Mime, c'est-à-dire qu'il n'est pas élevé; il pousse comme une plante sauvage, comme un jeune animal, il ignore la société, les hommes, les lois, il est la spontanéité pure, la nature même dans son expansion non contrariée. Méprisant Mime, qui n'existe pas à ses yeux, il ne connaît que lui-même, et le ciel; il a donc instinctivement toutes les vertus, sans oublier des muscles de fer, il est intrépide, bon, généreux, charmant, délicat, chevaleresque, il l'est absolument et comme on respire. Bref, c'est lui, Sieg-

fried, l'homme attendu, l'homme à la fois appelé et redouté par Wotan, qui libérera et rédimera le monde du joug des antiques lois auxquelles Wotan le tient soumis, non sans en éprouver la fatigue et le dégoût.

Mime aussi a des vues sur son nourrisson qu'il tient pour un gros bêta. Avec des bras comme les siens, armés de l'épée magique, ce serait un jeu pour Siegfried que d'occire le géant Fafner, qui, sous la forme d'un dragon hideux et formidable, passe sa vie, vautré sur le Trésor dont il est maintenant possesseur. L'opération faite, il ne restera au nain subtil qu'à offrir au garçon certaine boisson rafraîchissante qui l'endormira pour l'éternité et à s'approprier le Trésor. Cependant Mime est impuissant à ressouder les morceaux de l'épée dont le métal est trop dur pour ses forces. Siegfried le fait aisément, il tue le dragon, il expédie Mime qui lui donne à boire et, comme il s'est étendu sur le gazon de la forêt, il entend chanter un oiseau dont il est tout émerveillé de comprendre le langage. C'est le sang du dragon qui, en l'aspergeant, lui a communiqué cette faculté. L'oiseau, entre autres confidences, lui révèle le prix du Trésor et l'existence de la vierge entourée de feu. Siegfried vole vers cette conquête. En vain, Wotan se présente-t-il devant lui pour lui barrer la route avec sa lance. Siegfried la lui coupe en deux, comme Wotan avait fait à Siegmund.

Je cours sur la fin de l'histoire. Siegfried, qui se doit à sa mission libératrice, quitte Brünnhilde auprès de laquelle il reviendra de temps en temps se délasser de ses exploits. Il arrive à la cour des princes du Rhin. L'un d'eux, Hagen, le bâtard d'Albérich, lui fait boire un philtre d'oubli. Brünnhilde sort aussitôt de sa mémoire et il épouse Gutrune,

sœur du roi Gunther. Celui-ci a entendu parler de la vierge divine, enfermée dans un cercle de feu et il rêve de l'avoir pour femme. Siegfried s'offre à la conquérir pour lui et à l'emmener à sa cour en empruntant ses traits, grâce à la faculté de déguisement magique que lui procure le heaume. C'est ce qui a lieu et ce qui produit une tragédie domestique. Brünnhilde, Gutrune, Gunter se croient trahis par Siegfried qui est seul (avec Hagen) à connaître sa bonne foi. Hagen le tue dans une chasse en le frappant à la seule place vulnérable de son corps qui lui a été révélée par Albérich. Alors la vérité se découvre à tous et Brünnhilde monte sur le bûcher préparé pour le corps de son premier et véritable époux. Il ne faut pas oublier de dire que Siegfried, flânant le long du Rhin, et sollicité par les ondines de leur restituer le trésor, l'avait fait bien volontiers. Ainsi avait-il définitivement réparé l'iniquité originelle. Et c'est, je suppose, la raison pour laquelle il ne lui reste plus qu'à mourir. Avec lui meurent les dieux, le Walhall s'écroule et tous sont précipités dans les ondes du fleuve. Siegfried qui n'a existé que pour libérer l'univers de l'antique servitude de l'Or et des lois, tient par là même au règne de l'Or et des lois et doit disparaître avec lui, avec les dieux qui le soutenaient. Il n'a pas de raison d'être dans un univers où va briller la splendeur d'une loi toute nouvelle que Brünnhilde, sur son bûcher, annonce devoir être celle de l'Amour. Voilà ce que je crois comprendre dans ce dénouement, ce que je crois discerner dans la poussière des ruines du Walhall.

V

La matière de ces fictions a été empruntée par Wagner au vieux poème germano-scandinave des *Nibelungen*. Et l'on comprend la séduction qu'elle a dû exercer, indépendamment de toute visée de philosophie et de symbolisme, sur un compositeur d'opéras que sa nature d'esprit tournait vers le genre de l'opéra à spectacle. Car telle est bien la nature d'esprit de Wagner, telle est du moins une des facultés qui constituent son génie ; il a un goût passionné pour la décoration théâtrale et les compositions de la mise en scène ; il en adore les prestiges, il en entend remarquablement les procédés et les artifices. Initié de bonne heure à tous les mystères des planches par son beau-père, Geyer, qui était à la fois acteur et peintre décorateur, il a pu appliquer avec sûreté aux inventions scéniques sa rare puissance d'imagination, il eût fait sa fortune comme monteur de féeries, s'il n'avait été grand musicien. Parmi les attraits qu'il a trouvés à la fable des *Nibelungen,* la qualité des « tableaux » qu'elle comportait n'a pas été le moindre. Les eaux intérieures du Rhin avec les jeux des ondines, le palais des dieux dans les nuages, la caverne des Nibelungen et les métamorphoses d'Albérich, les chevauchées des Walkures, le combat de Siegfried et du dragon, Brünnhilde dormant entourée d'un rempart de flammes, l'écroulement du Walhall et sa chute à travers l'espace, toutes ces combinaisons de merveilleux et de paysage, de magie et de nature prêtaient à d'opulentes et mirifiques imageries, dressées sur le car-

ton et le fil de fer et promettaient aux yeux des spectateurs de grands amusements.

Sans doute, nous avons eu aussi, nous Français, l'opéra à spectacle, qui s'appelait l'opéra-ballet, et les œuvres du plus grand et du plus exquis de nos musiciens, Rameau, relèvent en partie de ce genre. Mais le merveilleux des opéras de Rameau est emprunté à la mythologie classique, c'est-à-dire aux imaginations du peuple le plus fin de la terre et le plus doué pour les arts, aux inventions des plus grands poètes de l'antiquité, Hésiode, Homère, Virgile, Ovide ; il est tout pénétré d'humanité, de grâce, d'ironie, d'esprit ; les figures et les images traditionnelles qui le représentent sont pleines de style, ayant été modelées par le génie des peintres italiens de la Renaissance. Le merveilleux wagnérien est tiré, et tiré tout cru, d'une littérature barbare. Il a certes sa saveur, sa couleur ; il ne manque point d'un certain humour pesant. Mais il a un caractère d'énormité et d'enfantillage qui fait que, pour le goût français (et nous n'avons, je suppose, aucun motif de renier, en l'honneur de Wagner, un goût qui a fait notre gloire) il serait plus à sa place au théâtre du Châtelet, où nos enfants se divertissent, que dans des œuvres visant à la grandeur du style et à la noblesse de l'impression morale. Nous nous y plairions bien davantage, si l'auteur, en raison de la philosophie qu'il y a mêlée, ne nous demandait pas d'en contempler les tableaux dans une disposition plus grave qu'il ne nous est possible, à nous qui ne sommes pas Allemands. Cette réunion de philosophie et de machinerie, d'abstraction et de ficelle, nous donnerait envie de rire. Mais les Allemands et les Français ne rient pas des mêmes choses. L'artificiel qui figure quelque chose de philosophique ou

d'historique est regardé avec sérieux par les Allemands, surtout s'il est colossal. Il les fait penser.

Reconnaissons, d'ailleurs, que toute cette partie décorative des opéras de Wagner n'a pas seulement des prestiges sensibles. Elle a aussi un élément de valeur poétique, sinon par elle-même, du moins par l'amorce qu'elle tend aux plus riches inspirations du musicien. Wagner, musicien, excelle à peindre de grands paysages ou, plus justement, à évoquer pour l'imagination les jeux cachés et les rythmes profonds des forces naturelles qui se manifestent dans les mouvements du paysage, dans les puissantes ondulations de la masse du fleuve, dans la course gracieuse ou majestueuse des nuées, dans les murmures des bois, dans les luttes de l'ombre et de la lumière. Les scènes fantastiques qu'il compose se déroulent au milieu de ces phénomènes de la nature qui n'y prennent pas, pourrait-on dire, moins de part que les personnages eux-mêmes.

Il faut bien cependant que ceux-ci y tiennent leur rôle. Quelque influence qu'aient eue les raisons d'ordre pittoresque et d'ordre musical sur l'arrangement donné par Wagner à la fable des *Nibelungen,* il a bien dû, puisqu'il en tirait un drame, se préoccuper d'y représenter la nature humaine. Mais dans quelle mesure cette préoccupation était-elle conciliable avec la double intention qui dirigeait l'artiste de montrer une féerie et de symboliser des idées? Des personnages qui doivent tout à la fois participer à des actions merveilleuses et incarner des abstractions, ne sauraient, semble-t-il, conserver, que dans une faible mesure, la liberté de sentir et de penser en êtres naturels. Entre ces deux obligations, dont la seconde n'est pas moins mécanique que la première, la marge laissée à la manifestation

de la vie et de la vérité humaine risque d'être bien réduite.

Elle n'est pas nulle. Il y a dans la *Tétralogie* quelques expressions d'humanité vraie, quelques traits de nature pris sur le vif. Fricka a bien la figure d'une épouse jalouse, autoritaire et bornée et ses scènes domestiques avec Wotan sont parfois de la bonne comédie, non divine, mais bourgeoise. Il y a dans les dialogues de Mime avec Siegfried un esprit de plaisanterie qui, pour être très germanique, ne manque ni de sel ni de relief et où l'on sent un moraliste. Siegfried est agréable, si l'on fait abstraction de la signification anarchique de sa personnalité ; mais aussi l'auteur a-t-il eu soin de ne pas la lui faire expliquer lui-même. Ce jeune hercule a pour charmer, non seulement la splendeur de sa jeunesse physique, mais aussi une certaine enfance du cœur. Brünnhilde est fâcheuse avec sa prophétie finale à laquelle rien ne la préparait dans sa carrière de sauvage amazone, d'amoureuse ingénue ni même d'épouse trompée, car elle ne l'a été que par le fait d'un quiproquo et cette expérience n'a pas pu l'instruire beaucoup sur l'humanité. Ce point mis à part, pourquoi cette belle au bois dormant serait-elle plus mal venue dans la *Tétralogie* que dans un conte de Perrault? Au total, toutes ces figures sont assez élémentaires. Ces personnes nous font l'effet d'éléments autant que de personnes. Reste, il est vrai, Wotan, dont la complexité de pensées et de sentiments pourrait faire une réelle personnalité morale et répandre dans le drame un intérêt proprement humain.

Pauvre Wotan ! Son nom de souverain des dieux, sa lance, le mystère de son œil unique lui confèrent une majesté apparente. Mais dépouillez-le de ces

attributs extérieurs, quel déchet! Son rôle n'est d'un bout à l'autre qu'une longue plainte. Et de quoi se plaint-il! De quelque malheur qui lui est arrivé? Non pas, mais de ses fautes et surtout de l'irrésolution foncière de son esprit, qui ne sait ni vouloir ni ne vouloir pas. De la part d'un simple mortel cette doléance serait importune. L'est-elle moins de la part d'un dieu? Ce qu'on peut dire, c'est qu'elle est fort incongrue dans sa bouche. Traité dans la note humoristique ou satirique, le personnage pourrait être excellent. Ce mainteneur de l'ordre, qui se proclame lassé et dégoûté de l'ordre et qui d'ailleurs le défend par ses actes, en même temps qu'il le sape dans ses propos, ce monarque qui ne cesse de dire ou d'insinuer aux gens qu'il croit capables d'un coup d'énergie: « Renversez-moi! mais prenez-vous-y bien: car ce n'est pas commode », qui en sème secrètement les moyens sur leur route et qui, lorsque l'entreprise est manquée, se montre impitoyable dans la répression, par peur de sa conservatrice de femme, voilà un type qui pourrait être très réussi dans le mode aristophanesque. Ce n'est certes point sous cet aspect que l'a pris Wagner; il a bien entendu lui donner de la grandeur, une grandeur supérieure à celle des dieux et des rois qui croient aux principes de leur métier souverain et qui l'exercent avec conscience et conviction. Mais pourquoi feindrais-je de ne pas comprendre? Wotan est grand, en effet, au point de vue d'une philosophie anarchiste. Pour une telle philosophie, qu'y a-t-il de plus grand après l'ennemi franc et déclaré des lois? Le gardien des lois qui les applique en gémissant.

Pour saisir, autant que possible, l'intention de Wagner, il faut entendre l'idée des lois dans le sens le plus général. Lois politiques, lois sociales, lois des

mœurs, lois de l'intelligence et de la pensée, règles, institutions, disciplines de toutes sortes, voilà ce que Wotan personnifie, voilà ce qui doit périr avec la puissance et le règne de Wotan. Tout cet ensemble de principes d'ordre, Wagner le résume quelque part dans un seul mot. Il l'appelle « le monumental ». Il souhaite et annonce l'écroulement du monumental et il en oppose la fixité détestable à ce que, dans un jargon qui a malheureusement passé d'Allemagne en France, il appelle « la Vie ». Comme toutes les natures romantiques et révolutionnaires, il est incapable de comprendre que l'ordre qui se présente et agit comme un destructeur des forces vivantes n'est pas l'ordre, mais la routine, que l'ordre véritable est le soutien et l'adjuvant des énergies spontanées, que celles-ci, non guidées et canalisées par des éléments fixes, sont vouées à la stérilité et à une dissipation misérable. Cette erreur indique la violence des impulsions dans la faiblesse de la raison. Mais que dis-je ? il y a un domaine où Wagner est bien loin de la commettre. Et ce domaine, c'est la musique. Là il n'a garde de mépriser le monumental, il le glorifie au contraire, il se déclare « conservateur à fond » et jamais professeur d'harmonie, de contrepoint ou de composition n'a prêché le respect et la sainteté des règles avec une énergie aussi décidée. C'est que la musique répondait au côté fort de sa cervelle.

Si l'on voulait pénétrer plus avant dans les arcanes de la *Tétralogie,* il faudrait scruter les allusions qui y sont faites à la phase de l'existence de Wotan antérieure à celle qu'elle nous montre. Mais dans quelle région confuse nous devrions entrer ! Il paraît que Wotan, avant de devenir le maître du monde, le fondateur et le gardien des lois, avait

vécu lui aussi la libre vie de l'Amour. Il s'en est malheureusement fatigué et cette lassitude est symbolisée de ridicule manière par les querelles du vieux ménage divin. Il a conçu l'ambition du Pouvoir, le désir de l'Or et celui de la Connaissance. Pour contenter ce dernier, il s'est rapproché d'Erda, la sagesse primitive et éternelle (*Ur-Weisheit*). Mais, ce faisant, il a travaillé à sa propre perte. Le Pouvoir, l'Or et le Savoir sont les agents conjoints de la destruction, les puissances solidaires de mort... Reconnaissons ici, sous une forme particulièrement trouble et déliquescente, les vieilleries du Discours de Rousseau contre la civilisation. Et pour borner nous-mêmes sagement notre curiosité de savoir, je veux dire d'interpréter et de concilier toutes ces idéologies, songeons que le fil des idées n'est pas le seul conducteur de Wagner dans le monde des idées. Le pittoresque ne l'y guide pas moins. Si l'arrangement de certains de ses épisodes lui est dicté par des raisons de symbolisme, d'autres ne sont ce qu'ils sont que pour des motifs de pittoresque scénique, mais ils revêtent une signification symbolique après coup. Ce point marque la naïveté et le défaut de bon sens des critiques qui cherchent trop sérieusement ce que Wagner a pensé. La fable féerique de l'*Anneau* s'enveloppe de fumées dont les unes proviennent des intentions de l'auteur, dont les autres émanent de cette fable même.

VI

Le soin avec lequel j'ai essayé de distinguer les divers éléments de l'invention dans cette œuvre aux proportions énormes me permettra de parler briève-

ment de *Tristan* et de *Parsifal,* créés d'après la même formule. Ces deux drames nous offrent, eux aussi, un composé d'abstraction et de fiction, la réunion d'un système avec une fable.

L'action de *Tristan* s'enveloppe d'une poésie dont le charme est à la fois capiteux et funèbre. Le cadre dans lequel elle se déroule, les circonstances de chaque scène ajoutent au tragique d'une passion coupable une sorte d'effet de magie où se reconnaît la vieille imagination celtique qui inventa cette histoire d'amour et de mort. Le vaisseau en mer, le fol aveu de tendresse échangé sur l'abîme symbolique des eaux, à l'entrée même du port où le royal fiancé trahi d'avance attend sa fiancée, le rendez-vous nocturne dans le parc où chantent au loin les sonneries étouffées de la chasse, le flambeau agité du haut de la tour en signe de péril, Tristan sur son lit de douleur, passant ses jours à guetter sur l'océan la voile blanche qui lui annoncera le retour d'Yseult, toutes ces images animées par une musique puissante et fiévreuse, exercent sur notre sensibilité une prise dont il serait vain de nier l'acuité et la force. Il est plus sage d'en signaler la part de danger et de se demander si les extrêmes séductions de cette ambiance poétique ne servent pas de couvert trompeur à un fond qui est loin de la valoir.

Considérons en elles-mêmes les données de l'action. Il en est une, de qualité inférieure, et l'on dirait presque brutale, qui, par répercussion, abaisse la qualité de toutes les autres. C'est le philtre, le breuvage d'amour versé par Brangaine à Tristan et à Yseult. Sans doute ce n'est pas ce breuvage qui fait naître en eux la passion. Le mouvement naturel de leur cœur et de leur jeunesse les précipitait déjà l'un vers l'autre. Mais, plutôt que d'y céder, plutôt que

14

de commettre une triple félonie envers un époux qui est son roi et qui a confié à son honneur la garde de la femme aimée, Tristan, et, avec Tristan, Yseult entraînée dans son sacrifice, préférerait mourir. Solution violente et bien courte, pour ainsi parler, à laquelle serait infiniment préférable, je ne dirai pas au point de vue des mœurs, mais au point de vue de l'art, qui en recevrait beaucoup plus de richesse, de vrai pathétique et de variété, la lutte de la volonté contre le désir. Mais ce n'est même pas cette solution qui prévaut. C'en est une pire. Dans une pensée de dévouement criminel, la nourrice Brangaine substitue au poison préparé pour le suicide commun le philtre d'amour auquel on ne résiste pas. Ces nobles amants, là où ils croyaient boire la mort, boivent le délire. Quand ils posent la coupe vidée, ils ont perdu leur liberté morale, c'est-à-dire leur noblesse même. Ils descendent du vaisseau, ivres et titubants de passion. Ils ne se possèdent plus. Ils deviennent des frénétiques et des hallucinés. Leurs âmes subissent une simplification effroyable.

Et le philtre ne les livre pas seulement à cette fureur d'une passion dont ils ne sont même plus capables de se représenter le caractère de faute. Il a sur eux un autre effet, non moins inhumain, mais bien plus étrange : c'est de les abandonner, sans aucune défense de l'esprit, aux suggestions extrêmes de la philosophie de Schopenhauer, du moins de Schopenhauer interprété par Wagner. La lecture de ce philosophe avait fait époque dans sa vie ; au moment où il le connut, il ne jura plus que par lui, il ne cessa plus de mêler sa doctrine à tout, de résoudre, d'après ses principes, toutes sortes de problèmes. Mais ce qu'il y a de plus singulier et ce qui nous offre un des signes les plus caractéristiques de l'a-

bîme de différences existant entre une nature allemande et une nature française, c'est que les idées de Schopenhauer aient marqué de leur empreinte l'amour tardif, ardent et douloureux qu'il éprouva dans sa quarante-troisième année et qui lui inspira *Tristan.* Il s'est opéré en lui, dans ses sentiments, dans ses sensations une combinaison de métaphysique schopenhauérienne et de délire amoureux qui nous paraît quelque chose de tout à fait éloigné de la nature et qui, néanmoins, a pris dans cette âme germanique une force explosive. La morale de Schopenhauer conseille l'anéantissement du désir, nous promettant, au terme de cet effort, l'entrée dans je ne sais quel état de sommeil divin, dans je ne sais quel paradis panthéistique où expirent tous les mouvements de la vie, où l'individualité disparaît. Et il semblerait tout d'abord que rien ne puisse être plus opposé à cet appétit du néant que l'exaltation de l'amour.

Mais Wagner ni ses héros ne le sentent ainsi. Pour Tristan et sa bien-aimée, le cri suprême de l'amour est un appel au néant; l'expiration du désir dans la mort est l'objet même du désir porté à son paroxysme. Et ce n'est pas là, comme on pourrait le croire, une imagination brusque, fulgurante, mais vite éteinte, qui les traverse sous le coup de folie des sens. C'est une idée continue. C'est leur unique idée. C'est le thème de leurs effusions. Ils le tournent et le retournent sous tous ses aspects, qui sont terriblement dénués de variété. Ils crient au « jour » — c'est-à-dire à la vie — de fuir, à la « nuit » — qui est le royaume de la mort, — de descendre sur eux, de les envelopper. Ils rêvent aux délices de l'union absolue par l'anéantissement de la conscience individuelle. Ils les analysent avec une dialectique

effrénée et minutieuse; ils les ressassent avec une sorte de monotonie incandescente.

Qu'on ne me croie pas insensible aux séductions de la musique d'amour de Tristan! Je me figure en être aussi touché que personne. Elle a des passages enchanteurs où l'inspiration du musicien s'adoucit, s'humanise et où il semble que les souffles de la nuit et les palpitations du cœur se concertent pour scander une mélodie pleine de tendresse. Mais ces endroits célèbres doivent-ils nous faire oublier tous ceux où s'agite une frénésie criarde et stérile qui supplée à l'éloquence, dont elle est incapable, par la fureur des coups redoublés? Doivent-ils nous voiler l'esprit général de l'œuvre? Ah! cet esprit, n'hésitons pas à le repousser loin, bien loin, nous, fils de races plus humaines qui placèrent toujours dans la santé de la nature et l'heureuse richesse du cœur les véritables sources du beau.

Le côté chrétien de *Parsifal* a fait exagérer beaucoup la nouveauté de caractère de ce drame dans l'œuvre de Wagner. Celui-ci l'a composé, pour une grande part, avec ses plus vieilles idées. On y retrouve les chevaliers du Graal qui lui avaient déjà inspiré, non seulement *Lohengrin,* mais certaine vision apocalyptique d'histoire universelle, certaine fumeuse *Légende des siècles* (les *Wibelungen*) esquissée au lendemain de 1848 et dont le saint Graal forme le centre mystique. Et qu'est-ce que Parsifal, sinon Siegfried, Siegfried chaste et ascète, il est vrai, mais tirant toujours de sa candeur de « primitif » de son ignorance naïve et absolue des lois et des hommes, la vertu qui fait de lui un rédempteur? Les données de *Parsifal,* quand on les considère avec attention, apparaissent les plus incohérentes que Wagner ait jamais réunies et la beauté théâtrale des

images décoratives qui leur font cortège empêche seule cette incohérence d'être insupportable à la représentation. Nous n'oublions pas que la musique des scènes religieuses de *Parsifal* demeurera parmi les plus belles créations de l'art universel. Mais ce n'est point une raison pour respecter ce qui appelle un éclat de rire, ou, si l'on préfère, un bâillement : je veux dire l'idéologie, le prétendu hermétisme de cet ouvrage. Cet hermétisme n'est pas autre chose qu'un impressionnisme, souvent puéril, qui usurpe des apparences de pensée profonde. Il se concentre dans la figure de l'énigmatique Koundry, sur laquelle la naïveté de certains commentateurs a épuisé ses efforts, sans s'apercevoir que l'aisance avec laquelle on trouve à Koundry cent significations, plus fuyantes les unes que les autres, doit avoir une raison, et fâcheuse. Koundry est l'assemblage amorphe, sous un nom propre, de mille lambeaux confus de sensations, d'abstractions et de rêveries. Il faut noter que déjà dans certaines parties de *Tristan,* Wagner avait adopté une forme de discours qui ne cherche pas à avoir de sens et ne vise qu'à l'impression voluptueusement vague engendrée par un certain fondu du son des mots et des syllabes. L'invention de Koundry s'est faite par le même procédé. Et c'est ce Wagner-là qui a exercé quelque séduction sur notre école symboliste de 1890.

VII

Il est une idée que l'on retrouve dans tous les ouvrages de Wagner, qui y tient une place dominante et qui forme, pourrait-on dire, le *leit-motiv* de sa poésie dramatique. C'est l'idée de « rédemption ».

Dans tous ses opéras, il y a quelqu'un ou quelque chose qui est rédimé, et le personnage principal est le rédempteur ou la rédemptrice. La fidélité de Senta rédime le « Hollandais volant » de la malédiction qui le contraignait à errer éternellement sur les mers, sans pouvoir jamais mourir. La pieuse mort d'Elisabeth rédime Tannhäuser de la servitude de la débauche. Siegfried rédime le vieux monde du règne des lois et de la tyrannie de l'Or. Lohengrin, Elsa, Parsifal, sont des rédempteurs.

La constance de cette donnée a frappé plusieurs critiques qui, avec une gravité communicative, ont attiré l'attention de leurs contemporains sur le « problème de la rédemption dans l'œuvre de Richard Wagner. » Ils ont brodé là-dessus toutes sortes de commentaires. Mais ces commentaires me paraissent tout à fait en l'air et je ne suis pas convaincu de l'à-propos de cette gravité. Pourquoi? Parce que je ne vois pas le problème. De deux choses l'une en effet : ou bien Wagner (comme dans *Tannhäuser* et, jusqu'à un certain point, dans *Parsifal*) n'a fait qu'appliquer l'idée chrétienne de la Rédemption et dans ce cas, la question n'est pas plus liée à son œuvre qu'à toute autre œuvre littéraire écrite, depuis dix-neuf cents ans, dans les données de ce dogme. Ou bien nous avons affaire, comme dans l'*Anneau des Nibelungen,* à quelque transposition romantique, socialiste, humanitaire, et forcément confuse de l'idée chrétienne: dans ce cas il n'y a pas problème, mais embrouillamini. Wagner, comme artiste, comme être d'une sensibilité exceptionnelle, ressent avec une vivacité particulière les maux sociaux propres à l'humanité moderne. Mais la notion qu'il s'en forme est cent fois plus trouble et plus puérile que celle qui s'observe chez les plus effrénés rêveurs français. Elle

correspond bien à la rêverie d'une éclosion mystique qui jaillirait des profondeurs de la nature pour apporter à ces maux le remède.

De telles imaginations ne peuvent plus séduire. Mais il existe aujourd'hui une tendance répandue qui n'a que trop de rapports avec la tendance la plus générale des idées de Wagner, bien qu'elle se présente sous des formes plus insidieuses, plus savantes, plus subtiles. Je veux parler d'un certain dédain à l'égard de la raison, de la pensée, de l'expérience d'une certaine prétention à éliminer de la formation des opinions et croyances humaines, de la création des œuvres de l'esprit, la part qui revient aux opérations rationnelles et au contrôle de la critique. Toute l'œuvre écrite de Wagner exhale ce sentiment. Qu'est-ce qui donne à tous ces rédempteurs et ces rédemptrices leur vertu? Qu'est-ce qui fait d'eux des agents de régénération et de salut, des révélateurs de vérité? Leur ignorance, le fait qu'ils sont tout instinct, toute sensibilité, qu'ils sont « vie » et spontanéité pure, sans mélange de connaissance. Nous avons, sous des expressions plus enveloppées, assez entendu cette antienne. J'attends que ceux qui s'y complaisent nous aient montré ou aient produit dans tel genre qui leur plaira, quelque chose de réussi, de consistant, de viable qui ne soit pas assis sur les calculs d'une forte et minutieuse raison.

Cet aspect de l'idéologie wagnérienne est le plus irritant.

J'ai appelé les ouvrages de Wagner des drames. Mais le mot s'applique à leur apparence matérielle plutôt qu'à leur nature et à leur qualité véritables. Il n'y a pas drame là où il n'y a pas d'humanité vivante, agissante et je crois avoir montré qu'il y a peu d'humanité dans les inventions dramatiques de

Wagner. Écartons-en tout ce fatras de significations symboliques, d'abstractions fuligineuses enveloppant des idées plus simplettes qu'on ne le croit d'ordinaire : ce qui reste de ces compositions étranges doit être nommé de son vrai nom de féerie poétique. Elles font penser à des fresques, ou mieux, à des tapisseries qui seraient mouvantes et qui dérouleraient sous nos regards des scènes naturelles et fantastiques d'un coloris gros et somptueux, des figures d'un fort et saillant pittoresque, mais presque sans vie. Cette forme d'art, essentiellement allemande, a son charme, elle est exempte de vulgarité. Il n'y a aucune erreur de goût à y prendre plaisir, mais à condition que ce ne soit qu'un petit plaisir comme celui que pourrait nous donner quelque poupée de Nuremberg merveilleuse, qu'il ne serait pas permis à des Français de confondre avec une statue de Houdon. Je considère ces éléments de pittoresque et de poésie, indépendamment de la musique qui les illustre et les enveloppe de son éclat et il s'agirait de les remettre en contact avec elle, comme on réunit les termes d'un problème après les avoir séparément analysés. A la critique musicale de dire jusqu'à quel point et en quel sens la musique de Wagner transfigure les données de ses poèmes. Mais, si sa musique est de même nature que sa poétique, il est à présumer que, dans ce qu'elle a su réaliser de merveilles, l'enthousiasme d'une très puissante imagination allemande pour de riches images de théâtre aura eu d'une manière générale plus de part que les pures inspirations du cœur et les nuances de l'esprit.

CHAPITRE VI

WAGNER MUSICIEN

WAGNER MUSICIEN

J'apporte, sur la musique de Wagner, non une véritable étude, mais de simples notes. Cette musique est assez connue aujourd'hui pour qu'il soit devenu inutile de l'analyser méthodiquement. Mais elle prête encore à bien des aperçus qui peuvent ne pas manquer de nouveauté. Je la considérerai moins en elle-même qu'au point de vue des services que son influence a pu rendre, du tort qu'elle a pu faire à l'art de notre pays.

I

Doctrine de Wagner sur la Musique

Quand Wagner parut, sa musique fut qualifiée de « révolutionnaire ». L'épithète est vague. On est toujours le révolutionnaire de quelqu'un ou de quelque chose, dès que l'on a une personnalité, un talent.

En faisant signifier à ce mot : anti classique, nous ne nous écarterons assurément pas du sens plus ou moins confus que lui donnait la critique. Wagner mérite-t-il qu'en ce sens il lui soit appliqué ? Les

principes de l'art wagnérien contiennent-ils la négation des principes classiques?

S'il faut l'admettre, on peut dire que Wagner a fait exactement le contraire de ce qu'il enseignait, de ce qu'il tenait pour bon. Voici ce que je trouve dans son écrit sur l'*Application de la musique au drame* (il adresse ses conseils aux jeunes compositeurs qui veulent l'imiter) :

Je voudrais avant tout avertir ces jeunes gens de ne pas rechercher, dans l'harmonie et dans l'instrumentation, les effets, et de ne placer ces sortes de traits saillants que là où il y a quelque raison qui en justifie pleinement l'emploi; des effets sans raison ne portent point... Je n'ai pas encore rencontré un jeune compositeur qui ne se fût mis en tête d'obtenir de moi, avant toutes choses, une approbation de ses soi-disant « hardiesses ». Et il fallut cela pour me faire apercevoir que la conduite prudente que je me suis si attentivement appliqué à suivre, dans mes propres ouvrages, en fait de modulation et d'instrumentation, n'a nullement été remarquée. Ainsi, dans l'introduction instrumentale de l'*Or du Rhin,* il me fut proprement impossible de quitter l'accord sur la fondamentale, parce que je ne trouvais aucun motif de le faire; pour la scène animée qui suit, entre Alberich et les filles du Rhin, je ne pus introduire dans son développement que les tonalités les plus voisines, parce que ce qu'il y a ici de passionné s'exprime avec une naïveté toute primitive. J'avoue qu'au contraire j'aurais, à la place de Mozart, donné un coloris plus fort à la première entrée de donna Anna, lorsque, dans l'animation de la passion la plus vive, elle s'attache aux pas de son criminel séducteur...

Il donne quelques autres exemples dans le même esprit et l'on ne peut méconnaître le caractère classique de la doctrine qui l'inspire: modeler exactement l'expression sur l'idée, sans surcharge ni complaisances; ne jamais rechercher les tours brillants pour eux-mêmes; tenir pour malsaine toute séduction de forme qui ne serait pas empruntée aux

seules richesses, aux seules nuances du fond. Je mets en langage commun ce que Wagner énonce avec une part de termes techniques.

Son but, dans l'écrit auquel je me réfère, est de définir et d'opposer les caractères de la symphonie dramatique et ceux de la symphonie pure. Ce qu'il en dit implique le principe de la distinction des genres dans toute sa rigueur. Ce n'est pas seulement dans son aspect d'ensemble, c'est dans tous ses éléments, dans tous ses détails, qu'une œuvre doit se conformer au genre. Ce n'est pas seulement par la manière de développer les thèmes que le style symphonique se différencie du dramatique, c'est aussi par la nature des thèmes qui lui conviennent. Les vues de Wagner sur ce point enveloppent l'affirmation d'une autre règle, non moins générale et non moins classique :

> Je ne puis raisonnablement concevoir un thème principal de développement symphonique qui serait hérissé de modulations, surtout si c'est dès son exposition initiale qu'il se présente dans cet appareil embrouillé...

Dans le drame, il peut arriver qu'une suite de modulations plus hardies les unes que les autres et se serrant de près, soit parfaitement en situation. Il y a de tels mouvements de l'âme qui appellent ces forts changements de tournure, ces vives transformations de couleur dans le discours musical ; et le procédé a, dans ce cas, quelque chose de si naturel que, malgré l'intensité de son emploi, il n'attire pas sur lui-même l'attention de l'auditeur. Le musicien le remarque à la lecture et il s'étonne de n'en avoir pas été frappé à l'audition. Mais le pédantisme des professeurs bornés exerce sa censure sur des formules dont ses lunettes ne lui font pas voir la raison d'être. Et pourtant, à le bien prendre, ces

professeurs ne sont pas aussi sévères que le serait à leur place Wagner lui-même.

Il me semble que, dans ma musique dramatique, une grande partie du public trouve absolument naturel et goûte franchement presque tout ce qui fait pousser des cris à nos « professeurs ». Mais, si ces professeurs me confiaient leur chaire, je leur fournirais le sujet d'un étonnement bien plus grand, quand ils verraient jusqu'où je pousse les conseils de précaution et de mesure, en ce qui touche à l'emploi des effets de l'harmonie; la première règle que je donnerais aux élèves, serait de n'abandonner jamais une tonalité, tant qu'ils ont quelque chose à dire, à quoi cette tonalité convient. Que cette règle fût suivie et nous verrions naître, comme jadis, des symphonies dont il vaudrait la peine de parler, au lieu que nos symphonies modernes ne méritent que le silence.

Exiger des thèmes symphoniques un caractère tonal bien déterminé, en bannir ou n'y admettre qu'avec infiniment de discrétion, la modulation et le chromatisme, voilà qui est d'une grande et saine doctrine et qui fait de Wagner un franc « réactionnaire » par rapport à des musiciens qui se sont réclamés de lui ou que le jugement superficiel du public place à sa suite. Il vaut la peine d'insister sur sa pensée. La symphonie, comme chacun le sait, est un jeu de musique sur des thèmes donnés; elle les « développe » et les varie en mille manières, les faisant passer de tonalité en tonalité, les ornant, les combinant et en renouvelant sans cesse la physionomie par toutes les ressources de l'harmonie et du contre-point, les fragmentant et brodant sur leurs fragments quelque fantaisie toujours nouvelle, les ramenant en scène sous leur forme et dans leur tonalité premières, et leur faisant parcourir à partir de là un second, un troisième cycle de transformations. A ce jeu, quand du moins il est animé de la force vive d'une inspiration réelle, et que ce n'est pas un

froid mécanisme de combinaisons scolastiques qui en fait les frais, l'expression va s'enrichissant et s'illuminant sans cesse de nouveaux aspects, de tout un monde de nuances, de finesses, de traits nouveaux. Mais la valeur et l'agrément de tout ce détail du tissu symphonique sont soumis à une condition évidente : c'est que le morceau présente en même temps des lignes générales, un dessin d'ensemble dont l'auditeur ne perde jamais le sentiment et auxquels tous les ornements se subordonnent. Sans cette condition d'unité, les développements symphoniques les plus ingénieux ne nous captiveront point ; ils nous feront un effet de diffusion vaine, de recherche stérile. Or les lignes qui donnent sa figure à l'ensemble, ce sont les thèmes générateurs qui les fournissent. Il faut donc que ces thèmes soient simples, clairs, qu'ils soient d'un dessin large et vigoureux, du sens le plus net, du caractère le plus défini, toutes choses qui supposent une forte détermination tonale et rythmique. Supposons-leur les qualités opposées : subtilité, complexité, ingéniosité, fluidité, tonalité mouvante, rythme vague. On pressent le résultat. Des nuances d'expression tirées du développement d'une idée qui n'exprime elle-même qu'une nuance, des détails engendrés par l'exploitation d'une idée qui n'a elle-même qu'une valeur de détail, n'auront de séduction que pour ceux qui aiment l'amorphe, et même, chose plus terrible, l'amorphe prolongé. Pour tous les autres, elles seront ennuyeuses, elles seront chargées de cet ennui spécial qui se dégage de tant d'œuvres de musique moderne, regorgeant (hélas !) de « science » et de « métier », et que j'appelle spécial en ce sens qu'il s'accompagne d'une espérance toujours déçue ; on espère toujours que tant de sons vont produire enfin un

peu de musique et cela ne vient jamais. La source de cet ennui se trouve bien là où la place Wagner : dans le contre-sens qui consiste à vouloir construire des symphonies de forme classique sur un fond d'invention qui n'a rien de classique, à vouloir faire du grand avec du chétif et du menu. Elle se trouve dans l'étrange oubli de ces musiciens qui, dans les symphonies de Mozart ou de Beethoven, remarquent tout, sauf un point : la nature des idées fondamentales qui sont la raison d'exister de leurs créations symphoniques.

Ces vues sont du caractère le plus classique, et il serait désirable que l'écrit où j'en trouve l'expression fût traduit dans notre langue. Mais on remarquera que Wagner ne sait les appliquer qu'à la musique et qu'il ne peut remonter aux vérités générales d'où elles procèdent et qui intéressent tous les arts. La culture de Wagner n'était saine que dans le domaine de la musique ; dans tout le reste elle était pleine de trouble et de désordre, comme l'aura suffisamment prouvé l'analyse de ses poèmes et comme le prouverait plus encore la lecture de ses ouvrages, partout où il n'est pas très particulièrement question de l'art musical, ses ouvrages où quelqu'un s'est avisé de découvrir un « penseur ! »

Comment les deux portions, si différentes et si inégales de son esprit ont-elles pu collaborer à une même œuvre ? Comment une musique inspirée de la doctrine classique a-t-elle pu s'associer à une poésie où personne certes ne s'avisera de trouver ce caractère ? C'est une question qui ne peut se résoudre que par une analyse un peu détaillée des rapports de la musique et de la poésie dans les opéras wagnériens.

II

Genre des ouvrages de Wagner

On peut distinguer dans la composition des poèmes wagnériens plusieurs éléments, et l'étude spéciale que je viens de leur consacrer me permet, je pense, de définir ces éléments d'un trait sommaire.

I. — Des idées. A vrai dire, des larves, des fantômes d'idées ; idées sociales, politiques, cosmogoniques, mystiques, prophétiques ; un système informe que Wagner a ramassé dans les ornières intellectuelles du XIXe siècle allemand et qui prouve avant tout, avec une ardente ambition de penser, une complète impuissance à le faire.

II. — Une féerie mythologique, traitée sous forme de drame. Les personnages du drame sont, pour une part, les truchements des idéologies du poète et, à ce titre, ils n'ont pas d'existence réelle. On pourrait les appeler, d'après Victor Hugo, des « bouches d'ombre » et laisser aux seuls initiés wagnériens (race d'esprits que j'ai très bien connue et chez qui ce n'est pas la vivacité qui me frappe) le soin d'entendre « ce que disent » ces bouches d'ombre... Mais, pour une autre part, ces personnages ont une âme. Je ne dis pas qu'ils aient un caractère, oh ! non ! Un caractère, c'est quelque chose de bien compliqué pour des héros de contes de fées. Mais ils ont une âme, comme on en a dans les contes de fées, une petite âme dont un petit enfant peut faire le tour, bien qu'elle anime souvent un corps énorme, corps de géant, de dragon, ou de dieu.

III. — Le drame wagnérien contient une autre

sorte de protagonistes qu'on ne peut ainsi nommer que par pure métaphore. Car il s'agit, en réalité, d'abstractions. Mais ces abstractions ne sont pas creuses. Elles enveloppent des réalités. Elles sont les noms des forces morales les plus générales dont les conflits engendrent, depuis l'origine des temps, les événements humains : la Fatalité et la Liberté, la Cupidité et l'Amour, l'Ambition et le Désintéressement, le Savoir et l'Instinct. Ce sont ces puissances qui mènent le drame. Non pas que le poète les ait personnifiées en des figures de chair et d'os. Mais ses héros les mentionnent sans cesse, s'y réfèrent comme aux principes et aux mobiles de leurs actions. Par cette substitution de l'abstrait au personnel, les ouvrages wagnériens ont l'aspect des *mystères* du moyen âge. D'autre part, le concept de ces forces et de leur rôle dans l'humanité et dans l'histoire est mêlé d'idéologies toutes modernes, révolutionnaires, romantiques, germaniques. Et c'est ce qui donne à la *Tétralogie* un certain air commun avec la *Légende des siècles* de Hugo et avec les romans symboliques de Zola.

IV. — Le cadre et le décor ne doivent pas être comptés parmi les accessoires des poèmes dramatiques de Wagner, mais parmi leurs éléments constitutifs. On pourrait même dire qu'ils en sont le plus important. Ils en sont sûrement le plus riche et le plus orné. Ce décor est habituellement un composé de fantastique et de paysage, de féerie et de nature.

V. — Enfin un cinquième élément, moins remarqué, et qui est, parmi toutes ces grosses et opulentes choses, la seule chose plus délicate. Je songe à ces passages de rêverie lyrique pour lesquels Nietzsche, au milieu de ses emportements anti-wagnériens, exprimait une prédilection. Ici, c'est Wagner qui

parle lui-même par la bouche de ses personnages, leur prêtant des pensées et des sensations dont la subtilité ne s'accorde pas toujours avec leur habituel simplisme, mais d'où émane une pénétrante poésie. C'est Siegfried et Parsifal, s'abandonnant au souvenir de leurs émotions d'enfance... C'est Yseult jouissant avec une sensibilité exquise de la beauté de la nuit, du murmure de la source voisine, du chant lointain du cor...

Outre ces cinq éléments, il faut relever dans les ouvrages de Wagner deux caractères qui contribuent grandement à leur donner leur physionomie.

Tout d'abord leur simplicité de construction. L'affabulation, la disposition, l'ordonnance en sont sans complication ni surcharge et s'embrassent aisément du regard. De chaque point, on a vue sur l'ensemble. L'auteur s'est montré fort habile à tirer des données touffues de la légende ou des vieux romans la matière de scénarios clairs et dégagés. Il ne s'agit pas de ce genre supérieur de simplicité propre à notre théâtre classique, où l'action s'engendre du mouvement naturel des passions et des caractères, le hasard des événements n'y ayant que la moindre part possible, les « machines » n'y en ayant aucune et les coups de théâtre eux-mêmes y dépendant d'une cause morale. Comment les actions dramatiques chez Wagner pourraient-elles se développer par de tels ressorts, alors que ses personnages n'ont pas, à vrai dire, de personnalité ou, du moins, n'ont qu'une personnalité élémentaire et sans nuance, qui est aux créations de Corneille et de Racine ce qu'est la statuaire du haut moyen âge aux figures de Donatello? La simplicité des drames wagnériens, c'est plutôt la simplicité des contes de Perrault, la

simplicité de ces histoires féeriques heureusement conçues, où il ne se passe qu'un petit nombre de choses, mais de choses très fortes de pittoresque et de couleur, plaisantes à l'imagination et reliées entre elles par une parfaite logique — je parle, bien entendu, de la logique du royaume des fées.

On voit combien je m'éloigne ici du sentiment de certains critiques qui louent Wagner d'avoir écrit des drames « intérieurs ». Magnifique louange, mais grave illusion. Il est vrai que ces drames ne sont nullement surchargés d'intrigue et il est vrai que des nuages de métaphysique se mêlent au développement de leurs affabulations ingénues. Mais ce qui n'est pas surchargé de matière peut néanmoins être matériel et ce qui est nuageux n'est pas nécessairement « intérieur », bien que beaucoup de personnes ne distinguent pas, comme il faudrait, ces deux idées. Pour mon goût, ces parties ténébreuses de la donnée font superfétation, encombrement, Et quand, au théâtre, j'éprouve le plaisir qui peut (musique à part) s'attacher aux spectacles wagnériens, c'est que je les perds de vue, je les écarte de mon horizon, c'est que je m'en tiens bêtement à ce qui eût amusé ma dixième année.

« Monsieur, me disait à Bayreuth, un marchand de savon de Marseille, mon voisin de table, pourquoi les dieux meurent-ils à la fin de la *Tétralogie?* Je n'ai jamais pu le comprendre. Vous qui paraissez avoir des études, vous me l'expliquerez certainement. » — « Monsieur, lui répondis-je, mes études, qui ont notamment porté sur la philosophie allemande et sur les exégèses des disciples de Wagner, me permettraient, je crois, de vous donner là-dessus une douzaine d'explications, si vous m'adressiez cette honorable demande en braquant

un pistolet sur ma tête. Du moment que vous y mettez plus de mansuétude, permettez-moi de ne vous en donner aucune; ce sera faire pour vous comme je fais pour moi-même; car je ne suis pas venu ici pour m'ennuyer. »

Ce marchand de savon me fait penser à un Américain berné par des jeunes gens, qui étaient pourtant des wagnériens de la stricte observance et qui me racontaient leur invention. Ils en riaient comme des séminaristes qui se seraient permis quelque plaisanterie innocente, quoique un peu audacieuse, sur les choses sacrées. L'Américain voulait savoir quel est ce mal, cette « blessure » dont souffre le roi Amfortas et qui se traduit tout le long de *Parsifal* par de si violentes manifestations physiques de douleur. « C'est un ulcère de l'estomac », lui dit-on. La réponse le satisfit, car il comprenait pourquoi Amfortas ne peut pas prendre part à un certain repas fort désiré, qui n'est autre que la Sainte Cène... Et, à coup sûr, la plaisanterie est fort irrévérencieuse: la souffrance d'Amfortas n'est pas un vain nom, elle ne tient pas à de niaises idéologies comme le fameux désespoir de Wotan, aspirant à mourir parce que dans son âme le « Savoir a pris la place de l'Amour »; c'est la souffrance du péché, de la souillure morale, du remords. Cependant mes wagnériens auraient dû s'apercevoir que la possibilité d'accréditer leur fable, fût-ce dans l'esprit de cet homme d'outre-mer, impliquait un assez grave défaut; je veux dire un excès de matérialité et de détail matériel dans la façon dont cette souffrance, qui suppose un degré de spiritualité supérieure, est représentée à nos yeux. (Ceci n'empêche pas Amfortas de chanter au second acte de *Parsifal* de bien belles choses, dont l'accent est parfois sublime.)

Le second trait à relever dans les drames de Wagner, c'est l'abondance des redites. Et ce trait pourrait sembler en contradiction avec le précédent; car, si les drames de Wagner sont d'une affabulation simple et claire, on va se demander pourquoi le poète éprouve ainsi le besoin de faire recommencer à tout propos, par quelqu'un de ses personnages, le récit des événements passés. Reportons-nous à la terrible scène du second acte de la *Walkyrie,* entre Fricka et Wotan, ou à celle du troisième entre Wotan et Brünnhilde, quand le maître des dieux explique interminablement à son épouse, puis à sa fille, les origines et les points noirs de la situation. Tout ce que ses discours ajoutent à ce que nous savons déjà, à ce qui s'est passé sous nos yeux, ou à ce qui nous a été dit, c'est un certain genre de commentaires obscurs et stériles. Des Allemands peuvent se plaire à ces lenteurs faussement profondes. Quels que soient souvent les prestiges du gros travail musical qui se déploie sur ces passages, il n'y a rien de plus accablant pour des Français.

Voilà la substance et les arrangements du fond que Wagner s'est donné à exprimer en musique. Il est manifeste que les éléments que nous y avons distingués se prêtaient très inégalement à l'expression musicale et qu'il y en a parmi eux qui étaient tout à fait incapables d'émouvoir et d'inspirer l'imagination d'un musicien, quel qu'il fût. Pour avoir des idées musicales, il faut d'abord avoir du génie; il faut ensuite une exaltation de l'âme que des images et des sentiments peuvent seuls produire. Les conceptions théogoniques et cosmogoniques de Wagner, ses rêveries théoriques sur les origines, l'histoire et l'avenir de l'humanité, de la société, de

la civilisation, toutes ces « idées » qui embrassent tout sans étreindre rien et dont le vacillant système changeait, selon qu'il se trouvait sous l'influence de la Révolution de 1848, ou sous l'influence d'une amitié royale, selon qu'il venait de lire Feuerbach, Schopenhauer, Gobineau ou Gleizès (oui, Gleizès, théoricien français du végétarisme qui fit de Wagner un végétarien convaincu, comme il l'a symboliquement indiqué dans un épisode de *Parsifal*) tout ce fatras de doctrine, de pseudo-philosophie, d'hermétisme était trop vague, trop faible, trop dépourvu de corps pour exciter des sentiments, pour se représenter en des images portant force d'inspiration. Cela n'a rien de commun avec le génie créateur de Wagner, cela tient aux parties faibles, ou du moins non formées, de son cerveau. Lorsqu'il a fallu qu'il en traduisît en musique l'expression verbale, qu'a-t-il fait? Il y a mis une musique d'emprunt; il a appliqué à ces endroits froids des formes musicales prises dans les parties chaudes de l'ouvrage, des formes créées, elles, par un jaillissement d'inspiration directe et qu'il a adaptées par un travail musical habile, mais lourd, plus fait pour réjouir à la lecture l'œil du connaisseur que pour toucher et charmer à l'audition. Les idéologies wagnériennes sont la partie perdue de l'invention littéraire de Wagner. Elles n'entrent pas dans la sève de sa musique.

Etant donné la substance si particulière de ces drames, on conçoit sans peine que l'expression des sentiments de l'homme n'y tienne pas la place prépondérante. Entre les faces du monument wagnérien, celle qu'elle occupe n'est pas la plus vaste ni la plus riche en beautés. Cependant les magnificences n'y manquent pas.

Il n'est pas besoin d'insister sur les duos d'amour de Wagner. Les séductions et les caractères en sont connus.

Si les élans d'une tendresse passionnée et naïve, si le don de deux jeunes âmes pures, étrangères encore à toute méfiance et à toute vanité et qui s'ouvrent l'une à l'autre comme s'épanouit la rose, si le divin enfantillage du cœur, mêlé à la chaste noblesse des sentiments, sont ce qui peut prêter le plus beau charme et le plus entraînant à l'expression de l'amour, Wagner n'a écrit aucune scène d'amour qui passe celle de *Lohengrin,* comme il n'a écrit, en général, aucune musique plus fraîche, plus juvénile, plus doucement rayonnante que celle de *Lohengrin.* Qu'importe la présence de quelques formes musicales surannées, quand le frémissement du génie les anime, quand les feux de la plus heureuse saison poétique de l'artiste les colorent?...

Quant au duo du premier acte de la *Walkyrie,* sans en méconnaître l'opulence, l'efflorescence extraordinaire de musique, j'avoue ne pas en être aussi touché. Le prélude en est d'une poésie délicieuse et tous les amateurs ont en mémoire cette musique des bois et des harpes qui déroule ses capiteuses harmonies, tandis que la porte de la cabane où les amants vont échanger secrètement leurs aveux, s'ouvre aux souffles de la nuit d'avril. Le chant de Siegmund « Le printemps a chassé l'hiver »... ne dépare pas ce début. Quelqu'un lui a reproché d'être « mendelssohnien ». Mais Mendelssohn serait-il peut-être un musicien de petite taille? La suite, d'ailleurs d'un mouvement si ardent, me semble plus riche de formes et de sonorités enchanteresses que d'accents qui pénètrent le cœur. Je ne parle pas de la superbe péroraison de Siegmund arrachant

l'épée au tronc du frêne, mais de ces longues confidences sur le passé qui se font entre lui et la jeune femme et où défilent (comme cela leur arrivera tant de fois par la suite) toutes les mythologies et tous les *leit-motiv* de la *Tétralogie*. J'aime mieux le chant aux inflexions douloureusement caressantes, dont le même Siegmund, au second acte, berce le sommeil de sa maîtresse malheureuse, traquée avec lui au fond des bois.

Le duo du deuxième acte dans *Tristan* a des proportions qu'on peut appeler formidables! Je cours sur la première partie où je n'ai jamais pu prendre d'intérêt, ni même (à l'audition du moins) bien discerner les choses. Mais, à partir d'un certain point que tous les amateurs marqueront du doigt, quelle coulée mélodieuse, quelle abondance, quel rythme, quels effluves! Tristan et Yseult ont beau être jeunes, ce n'est plus l'amour de *Lohengrin*, ce n'est plus l'amour jeune. C'est un amour d'automne, d'arrière-saison, un amour déjà plus que quadragénaire, celui que Wagner vivait quand il écrivait ces pages, un amour qui doute de sa durée autant qu'il jouit de son exaltation, parce qu'il est tardif et qu'il est coupable et qu'il s'étreint fiévreusement lui-même plus encore qu'il n'étreint l'objet aimé, dans une sorte de défense contre tout ce qui le menace, avant tout contre la mort, déjà blottie au fond des organes. Il faut ce mouvement d'élan hors de la mort pour donner son caractère éperdu à l'expansion finale, charnelle et éthérée à la fois, où les deux amants se livrent tout entiers au rêve de planer dans l'atmosphère supérieure pour réaliser là l'ardente union des sens. Comme cela diffère du sentiment de nos races! Si nous aspirons à la région céleste, c'est pour n'y être plus que des âmes.

On ne cherchera pas ici un répertoire des beautés de la musique wagnérienne, mais de rapides indications sur leurs genres principaux. Ce n'est pas seulement dans l'expression de l'amour que Wagner a été l'interprète éloquent du pathétique humain. La jalousie autoritaire de Fricka, la lassitude conjugale de Wotan n'ont sans doute rien inspiré au musicien de caractéristique. Ces gros dieux sentent grossement et le train un peu lourd du *leit motiv* convient, en ce sens, aux mouvements de leurs âmes. Mais l'amour paternel de Wotan, cet amour indigné, blessé et porté par là même à un plus haut degré de tendresse, trouve des cris et des tons grandement émouvants. Dans cet ordre de l'humain, notons encore chez Wagner le don d'une poésie sombre et saisissante pour rendre les moments d'attente tragique (fin de la scène d'amour de Lohengrin, scène du deuxième acte de la *Walkyrie* entre Brünnhilde et Siegmund, et dans le *Crépuscule,* scène de Gutrune affolée par l'absence prolongée de Siegfried et les signes mystérieux du malheur). L'usage des harmonies qui troublent, des notes très basses à découvert, des silences, est incomparable dans ces endroits.

Cependant tous ces éléments de tragique et de poésie ne sont pas ceux qui frappent le plus le regard quand il embrasse dans leur ensemble les œuvres wagnériennes. Ils y tiennent une place en quelque sorte latérale, parce que l'humain lui-même y tient une place latérale, on pourrait presque dire épisodique. Le symbolique, le mythologique, le fantastique et le paysage y forment la masse principale, celle qu'offre aux yeux l'édifice vu de loin. J'entends par le symbolique, ces entités représentant les puissances abstraites qui sont les véritables protago-

nistes de la *Tétralogie,* l'Or, le Pouvoir, le Savoir, l'Amour... La mythologie les personnifie, les traduit en de grandes images et le génie du poète se montre lui-même créateur et inventeur en ce sens. Ces images s'associent, par mille affinités, aux spectacles variés de la nature, elles se mêlent aux mille tableaux de la forêt, des champs, de la montagne, du fleuve et c'est ce composé dont l'impression excite au plus haut point l'imagination créatrice de Wagner; c'est de là que sortent les formes musicales qui portent sa marque la plus propre, que sortent, on peut le dire, la plupart de ses *leit-motiv.*

Ce qui distingue le plus fortement ces formes, c'est leur extraordinaire qualité plastique. L'idée d'une plasticité musicale, de tours mélodiques et harmoniques qui, dans leur pittoresque et leur poésie, offrent un relief puissamment significatif et semblent faire saillie et figure dans l'espace, cette idée peut paraître paradoxale. Le fait est que Wagner, seul d'ailleurs parmi les musiciens allemands de tous les temps, seul parmi tous les musiciens européens du XIXe siècle, l'a réalisée. Mais il est un siècle et un pays où ce type de musique avait, au contraire, fleuri et s'était rendu familier au goût; c'est le XVIIIe siècle et c'est la France. J'ai déjà dans mon étude sur Rameau fait à cet égard la comparaison entre Rameau et Wagner, je n'y reviens pas. Mais j'ajoute que Rameau n'a été que le représentant supérieur et le plus glorieux d'un genre jadis traditionnel et classique chez nous: le genre de la musique, je ne dirai pas descriptive (le concept serait trop petit et trop étroit) mais objective, de la musique prise plutôt pour la voix sonore des êtres et des choses que pour la voix de l'âme individuelle, plutôt pour le

carillon de l'univers que pour l'expression essentielle du lyrisme intime.

Cette seconde conception est allemande. D'après les esthéticiens allemands, la musique aurait pour propriété dominante et, en quelque sorte, spécifique, d'exprimer la rêverie intérieure de l'âme et les états qu'elle traverse quand elle s'enferme en elle-même et erre dans ses propres détours. Beaucoup de Français ont d'ailleurs adopté docilement cette idée germanique, comme cent autres idées germaniques. Mais la force et la santé de la musique française n'y ont rien gagné. Nous y opposons, comme étant d'une autre nature et coulant d'une autre source, la musique wagnérienne. Voulons-nous donc dire que la musique de cet Allemand n'est pas allemande? Nous voulons au moins dire que par certains de ses caractères, et précisément les plus distinctifs, elle ne l'est pas, en effet. Comparez-la à la musique de Schumann. Il me semble que s'il y a quelque chose de germanique, c'est le lyrisme de Schumann. Or, rien au monde n'est plus éloigné de l'inspiration schumanienne que la wagnérienne. Pour Schumann, la nature est poétique en tant qu'excitatrice d'états vagues du sentiment, vagues espérances, vagues ivresses, vagues mélancolies, et autres modalités, d'ailleurs intenses, d'une sensibilité qui ne s'occupe que d'elle-même, ne se nourrit que de soi. Pour Wagner, la nature est poétique par elle-même, comme une machine divine dont les jeux et les phénomènes donnent à l'esprit et à l'imagination leurs grandes fêtes. Je n'irai certes point, pour ce trait, jusqu'à la franciser; ce serait négliger de grosses différences de goût et de style. Chez les Français, le rendu musical des choses est fin, sobre, spirituel, vibrant, allègre, dépouillé, sans excès de matière,

tout en rythmes ; chez Wagner, il est éclatant, opulent, somptueux, ruisselant de coloris et il demande infiniment moins à l'invention rythmique (qui n'est pas le fort de Wagner) qu'aux formes, à l'harmonie et à l'instrumentation. Mais l'esprit n'en est pas allemand. Wagner, si allemand, si pitoyablement allemand dans ses idées et ses élucubrations littéraires, est très peu allemand par le fond de son génie musical, je ne suis pas le premier à en faire la remarque. Certains critiques ont même cru devoir observer à ce propos que son père selon la chair, qu'il ne faut pas confondre avec son père selon la loi, et qui s'appelait Geyer (acteur et peintre de talent) était de race juive. Je signale la question et je me borne à dire que si un certain « éclat oriental », qui, selon la juste observation de M. J. Marnold, distingue la musique de Wagner, peut être plausiblement rapporté au sang sémite, il faut tenir compte aussi de l'incontestable et entière sincérité de l'expression, qui vient d'une autre source (1).

Ce qui par contre, dans la musique de Wagner, tient à l'origine et à la formation allemandes, c'est la facture, la technique massive, la polyphonie fleurie, la démarche harmonique puissante et pesante, sans caprices ni bondissements.

(1) J'ai appelé ailleurs Geyer le beau-père de Wagner. Sa mère l'avait, en effet, épousé en secondes noces, quand le futur musicien était encore un enfant. La réelle paternité de Geyer résulte d'une indication peu voilée fournie par Wagner lui-même.

III

L'Orchestration et le « Leit-Motiv »

Wagner a introduit dans le théâtre musical deux nouveautés de portée très grande et qui ont fait, au sens figuré comme au propre, grand bruit dans le monde: l'enrichissement de l'orchestration, le *leit-motiv*. Quelques réflexions sur ces deux points sont utiles. Elles peuvent avoir cet avantage de mettre en lumière la règle d'extrême précaution qui s'impose aux jeunes musiciens français tentés d'imiter les procédés wagnériens.

La question de l'orchestration a un côté technique et il est, en thèse générale, très délicat d'apprécier exactement les nouveautés apportées dans la technique de l'art par un musicien, une école ou une époque.

Ces nouveautés sont de deux genres. Certaines constituent des progrès. D'autres sont des changements. Les unes correspondent à un perfectionnement des moyens d'expression de la musique, les autres à des modifications du goût et de la sensibilité.

Les premières ont le caractère de découvertes, elles se produisent au cours de la période écoulée entre les commencements de la musique moderne et le moment où la langue et les lois de cette musique se trouvent complètement constituées. A partir de là elles n'ont plus de raison d'être. Les secondes ne sont qu'une nouvelle manière d'employer des éléments déjà en usage et elles apparaissent lorsque de nou-

velles nuances dans le sentiment appellent de nouvelles nuances dans l'expression.

Cette distinction est facile à faire en théorie. Mais l'application en donnerait lieu à bien des controverses. Quel est le moment où la technique de la musique moderne aurait atteint un degré de perfection tel qu'il n'y pût plus être et qu'il n'y eût été en fait rien ajouté d'important ? Et sur quoi décider que tel musicien moderne qui a ravi les uns, irrité les autres, mais qui n'a laissé personne indifférent par les sonorités sans précédent de sa musique, sur quoi, dis-je, décider s'il n'a fait qu'user de la langue traditionnelle avec des raffinements et des particularités à lui ou bien s'il n'a pas révolutionné le fond même de la langue ?

Il faudrait un véritable traité pour s'expliquer entièrement sur ces problèmes. Je me bornerai à indiquer les principes auxquels j'adhère sur ce sujet avec une certitude d'autant plus forte qu'ils dépendent étroitement de vérités d'ordre général qui ne m'inspirent aucun doute. Une comparaison m'aidera à définir ma pensée.

Nul lettré, digne de ce nom, ne contestera qu'il existe une langue française classique qui a été fixée à l'époque de Malherbe, de Pascal, de Descartes, de la fondation de l'Académie et qui, pour le fond, n'a plus varié depuis ce temps. Les derniers en date de nos bons écrivains l'écrivaient ou l'écrivent encore. Elle brille de tout l'éclat de sa pureté chez Renan, Anatole France, Lemaître. La commune doctrine des maîtres, c'est que tout peut être exprimé dans cette langue admirable, qu'il n'est si subtile finesse qu'elle ne sache rendre en traits lumineux, quand elle est bien maniée et que ce qu'on n'arrive pas à lui faire dire, même en la torturant, ne vaut pas la

peine d'être dit. Les esprits à qui elle ne suffit pas devraient s'en prendre à quelque impuissance, à quelque difformité de leur pensée. Chaque fois, depuis trois siècles, qu'elle a servi d'instrument à un génie nouveau (je dis à un vrai et non à un faux génie, à un génie humain et universellement intelligible, non à un génie de chapelle littéraire) elle a repris, cette vieille langue de Bossuet et de Voltaire, des aspects de merveilleuse jeunesse. Quel style produit sur les contemporains une plus séduisante impression de nouveauté que le style de Renan, qui est tout classique du moins en ses plus grandes pages? Cependant les « audaces » d'« écriture » du naturalisme et de l'impressionnisme, vieilles en naissant, aux yeux des connaisseurs, sont caduques aujourd'hui, de l'aveu de tous.

Il existe en musique un fait analogue. Il y a une langue musicale classique dont la fixation a été plus progressive et a mis plus de temps à se réaliser, mais n'en est pas moins accomplie depuis longtemps. C'est la langue qu'ont écrite Rameau, Couperin, Haydn, Mozart. Elle suffit à tous les besoins sains et normaux de l'expression. Et le jour où en commencerait l'abandon serait celui où la musique européenne entrerait dans la voie de la décadence pour tomber plus ou moins rapidement au niveau de la musique arabe ou chinoise, au niveau de la rue du Caire. C'est chez les musiciens qu'on appelle classiques qu'elle se présente sous le caractère de la plus parfaite généralité; aussi demeurent-ils les initiateurs immortels, ceux qu'on peut imiter sans péril pour la personnalité. Mais, dans le fond, le vocabulaire musical de Wagner, bien que beaucoup plus particulier et ne souffrant pas l'imitation directe, est le même que le leur. Je laisse de côté l'orchestration

qui est, de tous les éléments de l'expression, le plus extérieur et dont je vais parler. Je vise l'écriture musicale en elle-même : mélodie, harmonie, composition.

Il n'y a rien de plus permanent que cette écriture classique, mais il n'y a rien non plus qui prête à plus de variété. Elle constitue un tissu très riche et il suffit que, dans ce tissu, l'importance relative de certains éléments soit modifiée pour que son coloris général donne des reflets encore inconnus. L'accord de neuvième engendré conformément aux plus sûres lois de l'harmonie, ne figure dans le style des classiques qu'à l'état transitoire et fugitif ; il ne fait que passer. Chez Wagner, cet opulent accord est promu à un plus brillant destin ; il prend de la place, il s'étale avec éclat, communiquant à tout le style où il joue ce rôle son beau caractère flamboyant. Aujourd'hui nous sommes saturés de la neuvième ; nous n'en voulons plus ; trop de musiciens nous en ont accablés, sans réfléchir qu'elle convenait spécifiquement au genre des imaginations de Wagner et pas à un autre. On peut faire une remarque analogue sur les harmonies si subtiles et si délicates d'un Ernest Chausson, d'un Gabriel Fauré. Elles peignent l'âme d'une époque française sensitive et nerveuse, l'époque de 1880 à 1900, l'époque qui s'est reconnue dans Verlaine. Elles charmeront toujours et ces maîtres sont promis à l'immortalité par la pureté de leur manière d'écrire. Mais les prochaines générations de la France ne retrouveront leur image que dans un art plus vigoureux et plus simple, dans un style plus aéré.

La question de l'orchestration relève de toutes ces observations générales, mais sous une réserve. Entre

tous les éléments de la technique, celui-ci est affecté par une condition qui lui est particulière. Ses progrès ne dépendent pas seulement des découvertes de l'esprit et de l'oreille quant aux propriétés des sons en général. Ils dépendent aussi des inventions du luthier, de l'état du matériel instrumental à une époque donnée. Lulli n'eût pu mêler à son orchestre la couleur des cors, puisque le cor d'harmonie n'existait pas de son temps et que Rameau fut le premier (en France) à en faire usage. Nous admettrons, pour fixer les idées, que le fond du matériel instrumental moderne apparaisse complet dans l'orchestre symphonique de Beethoven et que, tel que nous l'y trouvons, il suffise à tous les modes naturels et humains de l'expression par le timbre. Ce qui a été ajouté depuis est d'ordre très particulier et n'est destiné qu'à certains effets d'un pittoresque spécial et épisodique. Nous dirons donc que les quatre grands musiciens qui, depuis Beethoven, ont renouvelé progressivement l'orchestration et qui s'appellent Meyebeer, Berlioz, Liszt et Wagner, sont arrivés à ce résultat, beaucoup moins par l'introduction d'instruments nouveaux que par une nouvelle manière de se servir du fond d'instruments existants. Cela est beaucoup plus intéressant. Mais il importe de souligner que cette nouveauté d'usage a dépendu, avant toutes choses, de l'augmentation du nombre des instruments, du grossissement de la masse orchestrale. La réalisation des couleurs sonores qui convenaient aux imaginations musicales de ces artistes tenait essentiellement à ce point; il fallait qu'ils eussent à leur disposition un gros surcroît de matière sonnante.

Nul n'a autant enrichi le matériel instrumental que Wagner. Les esprits qui s'émerveillent (sans avoir tout à fait raison ni tout à fait tort) aux

splendeurs de son orchestre doivent faire attention à ce très gros détail. Ces splendeurs ont une cause qui est en partie mécanique. Wagner a procuré à ses contemporains l'enchantement sensible d'un ensemble de couleurs sonores dont l'oreille humaine n'avait pas encore joui. Mais l'opération par laquelle il y est parvenu n'a rien de magique ni de génial en elle-même. C'est une opération d'arithmétique. Il s'agissait, avant tout, de réunir les instruments de chaque groupe en nombre suffisant pour en tirer des effets auxquels, en nombre moindre, ils ne se prêtaient pas. Comme tous les musiciens le savent, mais comme il faut le dire pour les profanes, ce n'était pas là le moyen de les faire sonner plus fort (résultat sans intérêt en lui-même) mais de leur faire produire par leur agglomération harmonique des sonorités nouvelles. Dans l'ancienne orchestration, les bois, les cuivres intervenaient pour ajouter sur le fond quasi permanent du quatuor des touches de coloris. Dans l'orchestration wagnérienne ils fournissent par eux-mêmes des couleurs complètement déterminées, éclatantes, qui peuvent se suffire et occuper tout le tableau. Et certes, c'est une question de goût que de savoir employer ces couleurs, quand une fois on en a muni la palette. Mais c'était une question de masse que de les constituer. Ne confondons pas les effets du 420 avec les conceptions de la stratégie. Et l'on peut parler ici du 420, sans que la comparaison soit trop forcée. Car, outre la multiplication des cuivres en usage, Wagner a ajouté à l'orchestre des cuivres d'une grosseur inusitée, qui ont été fabriqués pour lui, le tuba, le saxhotromba, le trombonne contre-basse, qui sont vraiment du 420 instrumental.

Oui, question de masse et question de goût; ques-

tion d'arithmétique et question de poésie. Ces torrents et ces débordements d'éclat, ces rutilances et ces incandescences, ces azurs et ces hyperazurs de la couleur orchestrale, cette énormité « quantitative » et « qualitative » de l'orchestre, les imaginations de Wagner les appelaient comme le corps appelle un vêtement fait à sa taille. Il y avait convenance entre cette forme et ce fond. Ceci voulait cela. Il est donc déraisonnable de critiquer en elle-même et prise à part, la manière d'orchestrer de Wagner, comme si Wagner, concevant ce qu'il concevait, sentant comme il sentait, eût été libre d'orchestrer d'une autre manière. Son orchestration est ce qu'elle doit être.

Mais qui ne voit qu'une telle remarque, bien loin d'asservir notre goût aux séductions de l'orchestration wagnérienne, l'en affranchit radicalement et lui restitue à cet égard sa pleine liberté? Elle nous fournit la règle la plus sûre pour apprécier à sa valeur l'influence exercée par cette partie de l'art de Wagner sur les musiciens venus après lui, l'imitation et souvent la surenchère dont elle a été l'objet de leur part. Que, pour le détail de la technique orchestrale, de l'emploi des instruments, un artiste d'aujourd'hui ait beaucoup à apprendre de Wagner, ce n'est pas douteux et ce n'est pas la question. Tels et tels procédés trouvés par le grand technicien d'orchestre qu'était Wagner peuvent parfaitement s'incorporer à un tout orchestral dont la physionomie ne sera nullement wagnérienne. Il s'agit ici de cette physionomie générale, il s'agit, non des recettes de l'orchestration, mais du goût en matière d'orchestration et, avant tout, du point de savoir s'il faut tendre à augmenter la masse instrumentale de Wagner, ou seulement la conserver ou, au contraire,

avoir pour but de la restreindre et de l'alléger. La réponse n'est pas douteuse. Le type de l'orchestration wagnérienne étant étroitement lié à la nature des idées de Wagner, c'est une erreur profonde que d'orchestrer dans le même esprit que lui, que de vouloir faire plus fort que lui dans le même genre, quand on n'a pas, quand il est impossible qu'on ait à exprimer des idées de la famille des siennes. Et cela est impossible, non seulement à des Français, mais aux artistes sincères de toutes les nations. Car les idées dramatiques et poétiques de Wagner offrent dans leur ensemble un composé de qualité extrêmement singulière et même tout individuelle, plein d'artifice et fort éloigné de la nature.

L'extraordinaire puissance d'imagination de Wagner (jamais une telle puissance imaginative n'avait été mise en œuvre, excitée, échauffée par des objets si peu naturels) les magnificences de sa musique ont procuré à ses inventions littéraires un certain prestige. Mais regardons-les en elles-mêmes ! Combien elles sont étrangères à ce qui nous appartient, à ce que notre culture nous a transmis, à ce qui peut nous toucher en quelque façon ! Et, dans leur grandeur démesurée, quel défaut de richesse réelle, souvent quelle pauvreté de substance ! N'est-ce pas déraison et servitude que de vouloir habiller des créations de littérature et de poésie françaises avec la même épaisse et lourde draperie de musique ? Il faut à notre poésie musicale, à notre drame musical un plus léger vêtement qui laisse transparaître le corps lumineux de la pensée. Voyez le genre de choses que Wagner doit traduire : la pensée lente et élémentaire de ses dieux monumentaux et puérils, l'humanité violente, mais si courte, de ses héros sans véritable caractère et surtout les objets, les spec-

tacles de sa féerie mythologique et cosmique, la chevauchée des Walkyries à travers les nuages, les jeux des ondines germaniques dans les profondeurs du fleuve, les splendeurs du palais divin bâti dans le ciel, le Dragon gardien de l'Or, la barrière de feu jaillie du sol sur un signe de Wotan, l'écroulement du Walhall à travers l'espace, et la lance magique, et l'épée enchantée, et les géants, les nains, les Nornes ! Voilà ce qui demandait réellement les vingt à vingt-cinq cuivres et toute l'artillerie lourde de son orchestre. Mais nous, qui ne sommes nous-mêmes que dans l'expression générale de l'humain et qui avons aussi une vieille tradition de pittoresque musical, mais de pittoresque vif, spirituel, endiablé d'intelligence, tout en rythme, qu'avons-nous à faire de ce tyrannique appareil ? Une orchestration qui ressemble à de la parole et non pas à de la tempête, c'est ce qui nous convient. « Ah ! s'écriait Nietzsche, cette orchestration de Wagner, je l'appelle le *sirocco !* »

Si cependant un trop grand nombre de nos musiciens se sont laissé entraîner par l'exemple de Wagner à cette laborieuse débauche d'une orchestration surchargée, envahissante, truculente, « obèse » comme disait quelqu'un et qui attire toute l'attention sur elle-même, écrasant l'élément dramatique et moral, écrasant l'esprit, écrasant la grâce, la conséquence à en tirer s'impose. Ces artistes sont tombés pour la culture générale, pour la raison, pour le goût, fort au-dessous du niveau convenable à des artistes français ; la nature française, qui est cultivée ou n'est pas, a été atrophiée en eux et ils n'ont plus de nature.

Les histoires qu'ils pourront mettre en musique seront des histoires qui n'ont rien d'humain ; les

hommes et les femmes qu'ils mettront en scène n'auront de l'humanité que l'apparence matérielle ; fantômes qui parleront, il est vrai et s'agiteront, mais sans avoir, pour le faire, aucun motif dont nous puissions être émus. Des choses, dans le genre que celle que Wagner chante et qu'il chante sincèrement, éloquemment, nous ne pouvons les chanter avec sincérité, à cause de notre civilisation.

Je résoudrai exactement dans le même sens la question du *leit-motiv*. Grosse question, mais qui se trouve complètement élucidée par ce qui précède. On a disputé à Wagner l'honneur d'avoir inventé le *leit-motiv*. C'est une erreur. Tous les musiciens dramatiques avaient plus ou moins usé de la répétition de formules. Mais aucun ne l'avait fait (et il s'en faut de tout) d'une manière continue et systématique. L'essence du procédé tient à ces deux caractères. Une formule musicale fixe attachée à un personnage, à un sentiment, à une idée, à une situation et reparaissant chaque fois qu'ils reparaissent sur la scène ou dans le discours, voilà le *leit-motiv*. Il fait souvent merveille dans la *Tétralogie ;* il y fait souvent lourdeur. Dans tous les cas, la possibilité de l'appliquer suppose une composition dramatique d'ordre très spécial, où les personnages ne vivent pas d'une vie naturelle et sont plutôt des abstractions réalisées ou des images ambulantes que des êtres réellement animés. La fixité de la formule ne peut convenir à l'expression d'âmes et de choses en action, en mouvement. Il y a donc un énorme contresens à se servir du *leit-motiv* wagnérien dans la musique d'un drame de qualité normale, je veux dire visant à nous donner l'impression de la vie et de la nature. Un jeune musicien, sans fanatisme pour Wagner, me disait que, quoi qu'il en fût des autres

éléments de son art, il avait au moins trouvé dans le *leit-motiv* le seul moyen possible pour donner de l'unité musicale à la composition. Je n'en crois rien. Les plus grands musiciens dramatiques du passé ont laissé quelque chose à découvrir à cet égard et ce problème de l'unité que Wagner a le très haut mérite d'avoir posé, sans que la solution qu'il en a adoptée puisse prétendre à une valeur générale, demeure peut-être à résoudre, au moins en partie. Mais un génie viendra un jour ou l'autre, qui comblera cette lacune avec aisance, presque sans s'en apercevoir et assurément sans recourir à ces gros moyens qui crèvent les yeux.

IV

Conclusion

Je crois n'avoir contesté à Wagner aucune de ses séductions. J'ai dû à son art de grandes jouissances que je suis bien loin de renier. Mais si l'on me demande ce que notre art (leçons techniques à part, encore une fois) pourrait avantageusement lui emprunter, à mon très humble avis, je répondrai sans ambages : « Rien ». Nos sources vivifiantes sont ailleurs.

Cela veut-il dire que son action sur les musiciens français n'ait rien eu de bienfaisant ? Non pas ! Il a donné une secousse salutaire. Quand il a paru, la musique française était très bas. La période qui s'étend de 1820 ou 1825 à 1865 environ est celle de la plus profonde dépression qu'elle ait connue depuis ses origines. Sauf Berlioz, beau génie, mais trouble musicien, et quelques délicieux opéras-comiques d'Auber, c'était le vide, si du moins on

admet que des monuments en simili, et de fausses gloires fondées sur des succès de qualité grossière ne se distinguent pas réellement du vide. Il est possible (et je le crois) que notre art se fût fort bien relevé sans le secours de Wagner. Du moins le bruit universel qu'il a fait avec des œuvres, dont le moins qu'on puisse dire, c'est qu'elles relevaient glorieusement le drapeau déchu de la vraie musique, a-t-il apporté un réconfort et un soutien à cette génération de jeunes musiciens français qui se proposaient la même restauration et qui comprenait Bizet, Lalo, Massenet, Saint-Saëns, César Franck. Ceux-ci pourtant n'allaient guère l'imiter.

J'ai marqué en quel sens il peut dévoyer nos artistes, en quel sens il en a, en fait, dévoyé quelques-uns. Mais, d'une manière générale, notre musique est demeurée indépendante de la sienne. Elle a été, depuis sa venue, plus française qu'elle ne l'était dans l'époque immédiatement antérieure. Les gens (il en est encore) qui opposent à Wagner Meyerbeer, Adolphe Adam ou Ambroise Thomas comme représentants de la musique nationale, se trompent de tout. La musique de ces compositeurs n'avait que peu de traits français. Ils faisaient de la musique italienne, mais plus faiblement que des Italiens, quelquefois de la musique allemande, comme on peut la faire quand on n'est pas Allemand.

Au surplus, le plus sage est-il que nous ne nous préoccupions point de savoir si la musique de nos musiciens est conforme ou non au type national. Demandons-nous seulement si elle est belle et vivante. Si elle possède ces qualités, tranquillisons-nous : c'est qu'elle est française. Car on ne crée rien de vivant qu'avec sa nature. Un Français de France qui a un talent réel a un talent français.

Depuis cinquante ans, notre pays a montré, dans le domaine musical, la fécondité la plus brillante. Depuis la mort de Wagner, son rang dans la musique est le premier du monde. Le demi-siècle qui a vu naître, après la génération dont je nommais les représentants les plus illustres, celle qui fait actuellement notre honneur, ne peut pas ne pas avoir été français en musique.

Faisons cependant une hypothèse restrictive. Supposons que, considérée sous son aspect le plus général, la musique — la bonne musique — de cette époque récente et contemporaine ne nous contente pas tout à fait. Supposons qu'avec ses admirables qualités de noblesse, de style, de sincérité, de finesse, de subtilité expressive, d'ingéniosité savante, de beau travail, elle ne nous paraisse pas encore réaliser l'idée ou le rêve que nous formons du véritable chant de notre race. Supposons qu'en entendant un chœur de Josquin des Prés ou de Jeannequin, un opéra-comique de Grétry ou de Monsigny, une tragédie ou un ballet de Rameau, une pièce instrumentale de Daquin ou de Couperin, nous ayons lieu de nous demander ce que sont devenues cette santé, cette vigueur, cette naïveté, cette allégresse de l'esprit et des sens, cette jeunesse, cet enthousiasme, cette tendresse et cette simplicité du cœur ; de nous demander pourquoi, au contraire, ce parfum entêtant de mélancolie, cette complexité douloureuse et un peu paralysante du sentiment, ce frémissement de nervosité, ces troubles et ces hésitations dans l'élan lyrique. Supposons, dis-je, ces lacunes ou ces ombres au tableau. Est-ce à nos musiciens eux-mêmes que nous devrons nous en prendre, à leur formation particulière, au fait de quelque influence peu heureuse, d'ordre artistique et professionnel,

que c'eût été leur lot de subir? Assurément non. Il faudra chercher une cause plus générale. Et où la trouver, sinon dans la condition momentanée de la sensibilité française et du caractère français, dans l'état de la vie nationale?

L'art est fils de son temps. Le temps que terminent les terribles événements actuels fut pour notre pays un temps de dépression morale et civile, peu favorable à la forte et abondante vie de l'âme, à l'énergie de l'imagination. Ces événements nous en font espérer un meilleur. Ils nous en prescrivent l'espérance. La race française a prouvé sur les champs de bataille et dans la tranchée qu'au milieu des longues et lentes épreuves d'avant la guerre et sous l'apparente atonie, elle n'avait pas au moins laissé dégénérer son cœur. L'expérience de tant de sang et de tant de ruines, ramènera (à quel prix!) dans le bon chemin sa raison distraite. La force conservée du cœur, l'équilibre retrouvé de la raison, le contentement qu'apportera la victoire lui rendront sa vieille joie. Et avec sa joie, elle retrouvera sa musique.

TABLE DES MATIERES

24508-5-17. — Imp. Lang, Blanchong et Cie, 7, rue Rochechouart, Paris.

Dr. ACHALME

La Science des Civilisés et la Science Allemande. — Un vol. in-16. . . . . 3 50

Louis CAZAMIAN

Etudes de psychologie littéraire. — Un vol. in-16 . . . . 3 50

Edouard COMBE

Les Chefs-d'Œuvre du répertoire (Opéra, Opéra-Comique, Opérette). — Un vol. in-16 . 4 »

W. A. B. COOLIDGE

Les Alpes dans la nature et dans l'histoire. — Un vol. in-8. . . . . 7 50

Floris DELATTRE

De Byron à Francis Thompson. — Un vol. in-16 . . . . 3 50

Paul FORT

Poèmes de France. — Un vol. in-16 . . . . 3 50

Marc HENRY

Au Pays des Maîtres-Chanteurs. — Un vol. in-8 illustré. . . . . 4 »

Trois Villes (Vienne, Berlin, Munich). — Un vol. in-16 . . . . 3 50

F. M. HUEFFER

Entre Saint-Denis et Saint-Georges. — Un vol. in-16 . . . . 3 50

Gustave JÉQUIER

Histoire de la Civilisation égyptienne. — Un vol. in-16 illustré 3 50

Imprimerie E. Durand, 18, rue Séguier, Paris

